ہندوستانی زبان

ہندوستانی پرچار سبھا

رجسٹریشن نمبر : آر، این ۱۸۸۱۸/۶۹

مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سنٹر بمبئی ۲

مقصد :

۱ — قومی زبان [راشٹر بھاشا] ہندوستانی کا پرچار کرنا جو سارے ہندوستان کی سماجی، سیاسی [راجنیتک]، کاروباری اور ایسی دوسری ضرورتوں کے لئے دیس بھر میں کام آسکے اور الگ الگ زبانیں بولنے والے صوبوں میں میل جول اور بات چیت کی زبان بن سکے۔

۲ — ہندوستانی کو دیوناگری اور اُردو دونوں لکھاوٹوں میں عام کرنا۔

۳ — پرانی ہندی، اُردو، برج، اودھی، گجری، دکنی وغیرہ زبانوں پر ریسرچ کرنا اور ہندوستان کی سماجی اور تہذیبی زندگی کو پھیلانے میں مدد دینا۔

۴ — ہندوستانی [ہندی اور اُردو] کی قلمی [ہست لکھت] اور پرانی چھپی ہوئی کتابوں کو ایڈٹ کرکے چھاپنا۔

۵ — ہندوستانی کی سادی چھوٹی بڑی ڈکشنریاں، گرامر، ریفرنس [حوالے] کی کتابیں تیار کرنا اور ہندوستانی میں آسان کتابیں چھاپنا۔

سالانہ ۱۲ روپیہ * قیمت ۶ روپیہ * بدیس کیلئے : ۵۰ روپیہ

ایڈیٹر، پرنٹر پبلشر { ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے اسٹر بھارتی مدرنالیہ، وڈالا [بمبئی] سے چھپوا کر مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سنٹر ایم۔جی۔ایم۔بلڈنگ، نیتاجی سبھاش روڈ، بمبئی ۲ سے شائع کیا۔

مالک : اڈوائزری کمیٹی، ہندوستانی پرچار سبھا، ایم۔جی۔ایم۔بلڈنگ، نیتاجی سبھاش روڈ، بمبئی ۲۔

ہندوستانی زبان

سال ۱۱ جنوری - اپریل سنہ ۱۹۷۹ع نمبر ۱ - ۲

فارم ۴

[قاعدہ ۸ دیکھئے]

۱	مقام اشاعت	:	مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر ایم . جی . ایم بلڈنگ، نیتاجی سبھاش روڈ، بمبئی – ۲
۲	وقفہ	:	تماہی
۳	پرنٹر کا نام	.	ڈاکٹر عبدالستار دلوی
	قومیت	:	ہندوستانی
	پتہ	:	مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر ایم . جی . ایم . بلڈنگ، نیتاجی سبھاش روڈ بمبئی – ۲
۴	پبلشر کا نام	:	ڈاکٹر عبدالستار دلوی
	قومیت	.	ہندوستانی
	پتہ	:	مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر ایم . جی . ایم . بلڈنگ، نیتاجی سبھاش روڈ بمبئی – ۲
۵	ایڈیٹر کا نام	:	ڈاکٹر عبدالستار دلوی
	قومیت	:	ہندوستانی
	پتہ	:	مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر ایم . جی . ایم . بلڈنگ، نیتاجی سبھاش روڈ بمبئی – ۲
۶	اُن اشخاص کے نام اور پتے جو اِس رسالے کے حقدار ہیں یا جو اِس ملکیت کے ایک فی صدی سے زیادہ حصے دار ہیں		مینجنگ کمیٹی، ہندوستانی پرچار سبھا ایم . جی . ایم . بلڈنگ، نیتاجی سبھاش روڈ بمبئی – ۲

میں ڈاکٹر عبدالستار دلوی اِس بات کا اعلان کرتا ہوں کہ میری زیادہ سے زیادہ جانکاری و یقین کے مطابق اُوپر دی ہوئی معلومات بالکل صحیح ہیں –

پبلشر

(دستخط) ڈاکٹر عبدالستار دلوی

تاریخ : ۲۰ – ۳ – ۷۹

اپنی بات

ہندوستانی زبانوں کے لئے جو ادبی انعام دئے جاتے ہیں، ان میں گیان پیٹھ کا پرسکار بہت اہم ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ اس سال یہ پرسکار ہندی کے مشہور شاعر اگیے کو ان کے کاویہ سنگرہ «کتنی ناووں میں کتنی بار» پر دیا گیا ہے، جو نئی کویتا کی دنیا میں ہندی ادب کے اُجول سورج کی طرح سب پر چھائے ہوئے ہیں گیان پیٹھ نے یہ پرسکار اگیے کو دے کر، ان کی اہمیت تسلیم کر کے، انہیں پشپانجلی دی ہے۔ انعام پا کر کوئی بھی لیکھک اپنے کو دھنیہ نہیں مانتا، لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ پرسکار دینے والا، سرسوتی کے پجاری ان بیٹوں کو انعام دینے میں اپنی بڑائی محسوس کرتا ہے۔ ساہو شانتی پرساد جین اور سورگیا سریمتی رما جین ہندوستانی ادب میں وہ مقبول ہستیاں ہیں کہ جن کی کوششوں سے ہر سال ہندوستان کی کسی زبان کے چن دار شاعر یا ادیب [ساہتیہ کار] کو پرسکار دے کر، گیان پیٹھ بھارت کی ایک ملی جلی ادبی ثقافت یا ساہتیک گریما کو پھیلانے میں مددگار ثابت ہوتی رہی ہے۔ اُردو کے شاعر رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری کو انہوں نے «گل نغمہ» پر یہ انعام دیا تھا۔ بنگلا، گجراتی، کنڑ وغیرہ دوسری بھاشاؤں کے لیکھکوں کو بھی یہ پرسکار دیا گیا اور اس طرح بھارت کے اُتر، دکھن اور پورب، پچھم کے ساہتیہ کاروں اور اُن کے پڑھنے والوں کو ایک خوشگوار سنگم کے قریب لا کھڑا کیا۔

شری سچدانند ہیرانند واتسیاین اگیے کی زندگی کا سفر مختلف قسم کے تجربوں سے بھرا ہوا ہے لیکن کوی اور فن کار اگیے نے ان تجربوں کو خوب صورت روپ میں پیش کرکے پاٹھکوں کی چیتنا کو نرمل اور خوش گوار بنانے کی نامعمی کوشش کی ہے۔ «تارسپتک» کی ابتدا کرنے والے اس شاعر کو پریوگ وادی کہیں، پرتیک وادی [علامت نگار] کہیں یا استتو وادی [وجودیت پسند] کہیں، پرانی روایت کے گنگا جل میں نہایا ہوا کہیں یا مغرب کی ٹی۔ایس۔ایلیٹ یا سارتر سے پربھاوت کہیں، تو ان کی تصویر اور ان کے کام کا صحیح اندازہ نہیں ہوسکے گا۔ یہ سچ ہے کہ سنسکرت اور فارسی سے لے کر بنگلا، انگریزی، جاپانی وغیرہ ساہتیہ کے رس ساگر میں انہوں نے ڈبکیاں لگائی ہیں، اور پھر جو موتی نکال کر انہوں نے تمام لوگوں کو بطور تحفہ دئے ہیں، ان میں سچے موتیوں کی چمک ہے۔ ان سے پہلے ہندی ادب کے سمترا نندن پنت کو

«چندمیرا» پر اور دنکر کو «اُروشی» پر گیان پیٹھ پرسکار دیا گیا تھا۔ پنت جی چھایا وادی یگ کی تری مورتیوں [پرساد، پنت اور نرالا] میں سے ایک ہیں، جن کی بھاشا سملوں سے بھری ہوئی تھی اور سنسکرت لفظوں سے بھی پر تھی۔ دنکر کا شمار مشہور پرگتی وادی [ترقی پسند] شاعروں میں ہوتا ہے۔ اگییے کی راہ انوکھی تھی اور سرل ستاروں سے پرے تھی، ایسی سرل تلاش کرنے کے لئے انہیں نئے نئے پرتیکوں [علامتوں] اور بمبوں [محاکات] کا سہارا لینا پڑا۔ لوگوں نے انہیں شاید غلط سمجھا اور انہیں پریوگ واد کے خانے میں رکھ دیا۔ لیکن کرانتی واد [انقلاب پسندی] سے جدا کرکے اپنے جیون درشن کو ایک سہارا دینے والے اور نئی شاعری کے اولین شلپی [فن کار] اگییے نے اسی اصول سچائی کی تلاش جاری رکھی، جس کی کھوج قدیم شاعر والمیکی نے کی، حافظ، رومی، خیام اور غالب نے کی۔ زندگی کے عجیب و غریب تجربے، ان کی سماجی قدر و قیمت، لوک منگل کی بھاونا اور فن کاری [شلپ] کی خصوصیات، ان سب کا نچوڑ اگییے ہیں اور یہی ایک اعلا درجے کے شاعر کی خصوصیات ہیں۔

اگییے کی رچناؤں سے سبھی پریچت ہیں، انہیں دہرانے کی یا ان کی خوبیاں بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ میرا مقصد ہندی کے اس بڑے شاعر کو مبارک باد پیش کرنا ہے۔ میں انہیں، انہی کے شبدوں کا ہار پہنانا چاہتا ہوں۔ «کتنی ناوؤں میں کتنی بار» میں وہ لکھتے ہیں :

«کتنی دوریوں سے کتنی بار
کتنی ڈگمگ ناوؤں میں بیٹھ کر
میں تمہاری اور آیا ہوں
او میری چھوٹی سی جیوتی»

یہ پنکتیاں جتنی آسان اور سرل لگتی ہیں، ان کا گانے والا بھی اتنا ہی سادہ اور گمبھیر ہے۔ ایک اچھے کوی کی جیون دھارا اور اس کی شاعری میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔

△ △ △

"راجستھانی بارہ ماسہ"
(کلاسیکی روایت)

ڈاکٹر تنویر احمد علوی

راجستھان تاریخی و تہذیبی طور پر ہندوستان کے نہایت اہم خطوں میں سے ہے اور وسطی عہد کی تہذیبی تاریخ کا تو ہم اُسے ایک مرکزی کردار کہہ سکتے ہیں اس لئے کہ اس عہد کے ہندوستانی ادب و ثقافت کی روایتیں اگر تمام تر نہیں تو بہت کچھ اسی خطے کے ذہن اور زندگی کے گرد گھومتی ہیں۔

مدھیہ پردیش، بندیل کھنڈ، مغربی یوپی کے پہاڑی اضلاع اور پنجاب کے بعض علاقوں سے راجپوت خاندانوں کی تاریخی وابستگی بھی اگر دیکھا جائے تو راجستھان ہی کی تاریخ و روایت کی توسیع ہے۔

ان راجپوتوں نے ترکوں افغانوں اور مغلوں کے حملوں اور یلغاروں کا بڑی بے جگری سے مقابلہ کیا، رنتھمبور، چتوڑ، آمیر اور کالنجر جیسے تاریخی قلعے تعمیر کیے، اور برقوت مسلم حکمرانوں کے دور میں اپنی حوصلہ مندانہ رزم آرائیوں اور مقابلوں کی صورت میں قدیم راجپوت روایت اور اسکی آن بان کو قایم رکھا۔

ان راجاؤں اور اُن کے ہمرکاب سپاہیوں اور مہم آزماؤں سے رزم و بزم کی صدہا داستانیں وابستہ ہیں اور آج بھی جوگیوں، سنگیت کاروں، سارنگی نوازوں اور بھاٹوں کی زبانی ان داستانوں کی صدائے بازگشت سنی جا سکتی ہے۔

ان رجواڑوں اور مقامی حکمرانوں کی طرف سے اس عہد کے مروج فنون کی ترقی و توسیع کی جو کوشش عمل میں آئی اور اپنے اپنے دائرہ میں رہتے ہوئے انہوں نے تہذیب و ثقافت کی جو سرپرستی کی اس کی اپنی ایک تاریخ ہے۔ وسطی عہد میں ہندوستانی موسیقی، مصوری، سنگتراشی اور نقش گری کی بقا و تجدید اُن میں مقامی عناصر کا قرار و ثبات اور لوک ریتیوں اور روایتوں کا رنگ بہت کچھ انہیں راج درباروں کی سرپرستی اور دلچسپی کا ثمرہ ہے اگر یہ راج دربار نہ ہوتے اور اُن کے زیر اثر عوامی دلچسپی کی روایت قایم نہ رہتی تو کون کہہ سکتا ہے کہ آج ان فنون کی تاریخ کیا ہوتی اسی کے ساتھ ادب و فن کی مذہبی روایت اور اس کے تہذیبی عوامل کی کارفرمائی میں بھی اُن کے اثرات کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

صدیوں تک یہاں قدامت پرستی اور روایت پسندی کا جو رجحان رہا ہے اسکی وجہ سے یہاں کے فنون میں قدیمانہ رنگ کی جھلکیاں نمایاں حیثیت سے ملتی ہیں اور اس نے عوامی سطح پر اُتر کر لوک ریتیوں اور لوک ساھتیہ کی پرمپرا کی بقا اور تحفظ میں غیر معمولی طور پر مدد کی ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راجپوتوں کے اس دیس میں وسطی عہد کا ھندوستان جیسے آج بھی سانس لے رہا ہے -

دیگر فنون کے ساتھ ھندوی ادبیات کی فروغ پذیری میں بھی راجستھانی بھاشا اور اسکی ہم جنس مقامی بولیوں کا بڑا حصہ ہے راجستھانی بھاشا کی سرحدیں ایک طرف گجراتی اور دوسری طرف برج بھاشا سے ملی ہوئی ہیں اور اُن میں بہت سی باتیں مشترک ہیں -

قدیم ھندوی ادبیات کا ایک بڑا حصہ راجستھانی، گجراتی ادب پاروں اور کاویہ گرنتھوں میں ملتا ہے جس میں وہ راجستھانی ساھتیہ بھی شامل ہے جو بھاٹ اور چارن کویوں کی کویتاؤں اور رچناؤں کی صورت میں سامنے آیا ہے - اس بڑی ادبی روایت میں «راس» اور «راساوئی» رنگ کی شعری تخلیقات خاص طور پر اھمیت رکھتی ہیں -

راس رچناؤں میں اور ویرگاتھاؤں میں جو روایتیں «قدر مشترک» کا درجہ رکھتی ہیں ان میں «آدی جین ساھتیہ» (आदि जैन साहित्य) کی روایت خصوصیت سے قابل ذکر ہے

قدیم راجستھانی ساھتیہ کے معروف محقق اگرچند ناھٹا صاحب نے اپنے ایک مضمون «نیم ناتھ بارہ ماسہ راس» میں قدیم راجستھانی اور گجراتی کے باھمی رشتے پر روشنی ڈالتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ھندوی ادبیات کے ابتدائی دور کا «جین ساھتیہ» جتنا پرانی اپ بھرنش اور آدی راجستھانی میں ملتا ہے اتنا کہیں اور نہیں ملتا اپ بھرنش سے ہی ھندی اور راجستھانی بھاشاؤں کا وکاس ہوا ہے اس لئے قدیم ھندی اور راجستھانی میں کوئی بڑا فرق نہیں ہے اور پرانی راجستھانی اور گجراتی بھاشا میں تو کوئی انتر تھا ہی نہیں کہ دونوں کا سرچشمہ ایک ہی تھا -

جین سادھو اور ودوان گجرات اور راجستھان میں برابر آتے جاتے رہتے تھے اس لئے اُن کی رچناؤں میں تو یہ فرق اور بھی کم ہے[1]

1 ماخوذ از آف پرنٹ مرسلہ شری اگرچند ناھٹا بیکانیر -

راجستھانی زبان اور اس کے ادبی سلسلوں نے اپنی روایتیں اپ بھرنش اور اسکی علاقائی شاکھاؤں سے اخذ کی ہیں اور اس کے کویوں اور ساہتیہ کاروں نے اپنی تخلیقی کاوشوں میں اس خطہ کی بنتی بدلتی تاریخ کو پیش کرتے ہوئے «آدی لوک ساہتیہ» اور قدیم سے چلی آتی ہوئی اس کی روایتوں سے اثر قبول کیا ہے۔

اپ بھرنش کے آخری عہد کی لافانی شعری تخلیق «سندیش راسک» چونکہ ادبی حیثیت سے راس رچناؤں کی قدیم روایت کا ایک نہایت ہی دلآویز مرقع ہے [جسے شٹ رتو ورنن اور بارہ ماسہ کی ایک درمیانی کڑی کہا جاتا ہے] اس لئے یہ کہنا ممکن ہے کہ بارہ ماسائی گیتوں کی اساسی روایت راجستھانی ادب میں بہت قدیم ہے۔ ناھٹاجی نے اپنے اس مضمون میں لکھا ہے:

प्राचीन राजस्थानी साहित्य में अनेक प्रकार की रचनायें है। उनके अधिकाश रचना-प्रकारो की परम्परा अपभ्रंश साहित्य से जुडी हुई है। 'बारहमासा' लोक साहित्य का एक प्रसिद्ध एव प्रिय रचना प्रकार है--

اب تک جو حقایق اور قدیم ماخذ سامنے آئے ہیں اُن کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بارہ ماسہ کی ادبی روایت اپنی باقاعدہ شکل میں جین ساہتیہ کاروں کے یہاں سامنے آتی ہے مگر بارہ ماس کی رعایت سے کچھ دوسری نوعیت کی نظموں میں بھی اس کی نشاندہی ممکن ہے شری اگرچند ناھٹا نے واسودیو شرن اگروال کے ایک تحقیقی مطالعہ سے استفادہ کے ساتھ یہ لکھا ہے:

षट्ऋतुओ एव बारहमासो में प्रकृति में होने वाले परिवर्तनो के सम्बन्ध में सर्वप्रथम प्राकृत जैन साहित्य के महत्वपूर्ण ग्रन्थ-अगविद्या में वर्णन मिलता है। डा० वासुदेव शरण अग्रवाल ने उस ग्रन्थ की भूमिका में लिखा है,—अगविद्या ५९ वे अध्याय के भू श्लोको को हम अपने साहित्य का सबसे प्राचीन बारहमासा कह सकते है --

ناھٹاجی نے اس گرنتھ کا تذکرہ اپنے ایک دوسرے مضمون میں بھی کیا ہے جس کا عنوان ہے «بارہ ماسہ سنگیت رچنائیں» (बारा मासा सगीत रचनायें) اس میں موضوع سے متعلق بعض دوسری تفصیلات بھی سامنے آئی ہیں انھوں نے لکھا ہے۔

इस ग्रन्थ का १२ वाँ पटल महत्वपूर्ण है क्योकि इसमें ६ और बारह महीनो के क्रम से प्रकृति में होने वाले वृक्ष, वनस्पति, पुष्प, सस्य, ऋतु आदि के परिवर्तन गिनाये गये हैं। उदाहरण के लिए फागुन महीने के सम्बन्ध में कहा है,—फाल्गुन मास में नर-नारियों में मिथुन मिलकर उत्सव मनाते हैं और मुदित होते है। उस समय शीत हट जाता है और कुछ उष्णभाव आ जाता है। जिस समय आम्रमजरी निकलती है और कोयल शब्द करती है उस समय गाने

बजाने वाले और हंसी खुशी के साथ स्त्री-पुरुष अचानक प्रमोद में मस्त होकर नाचने लगते हैं, झूमने लगते हैं, स्त्री पुरुषों के मिथुन मैथुन कथा प्रसंगों में लगे हुए गाथा मूर्ति से अपना मंडन करते हैं, उसका नाम फाल्गुन है। इन ४२ गाथा श्लोकों को अपने साहित्य का सबसे प्राचीन 'बारह-मासा' कहा जाता है (पृष्ठ २४३–२४४) अग्रवाल जी ने अंग विजूषा को चौथी शताब्दी की रचना माना है। इससे बारहमासा वर्णन की परम्परा चौथी शताब्दी तक पहुँच जाती है।

(ترجمہ) اس کتاب کا بارھواں پٹل بہت اہم ہے کیونکہ اس میں چھ [رتوؤں] اور بارہ مہینوں سے وابستگی کے ساتھ عالم فطرت، (پرکرتی) کے بدلتے رنگوں اور پیڑوں، پودوں، پھلوں اور پھولوں میں ہونے والی تبدیلیوں کا ذکر کیا گیا ہے — مثال کے طور پر پھاگن ماس کے بارے میں کہا گیا ہے — پھاگن ماس میں درباریاں مل کر رنگ رلیاں مناتے ہیں اور ہر گھڑی سباب کے نشہ میں چور رہتے ہیں اس سے جاڑا گذر جاتا ہے اور ہلکے ہلکے گرم دن آجاتے ہیں جس سے آموں میں بور آنے لگتا ہے اور کویل کوکنے لگتی ہے اس سے گانے بجانے والے، عورتیں اور مرد ہنسی خوشی کے گیت گاتے ہیں اور مست ہوکر ناچنے لگتے ہیں، جھوم اٹھتے ہیں — استری پرشوں کے جنسی اختلاط اور پیار کی کتھاؤں کو سن کر جیسے ایک نشہ سا چھا جاتا ہے وہ طرح طرح کی خوشبوؤں سے اپنے شریر کو مہکاتے اور سندر وستوؤں سے اپنا «مکھ منڈن» کرتے ہیں — یہی تو پھاگن ہے —

ان بیالیس گاتھا سلوکوں کو ہندی ادبیات کا سب سے پہلا بارہ ماسا کہا جا سکتا ہے — واسو دیوشرن اگروال جی نے اس رچنا کو چوتھی صدی کی تخلیق مانا ہے جس کے یہ معنی ہیں کہ بارہ ماسائی رچناؤں کا سلسلہ آگے بڑھ کر چوتھی صدی تک پہنچ جاتا ہے —

اس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ روایت دراصل سٹ رتو ورن [षट्ऋतु वर्णन] ہی کی ایک موسیقی شکل ہے جس میں موسم کی رنگینیوں اور نیرنگیوں کے ساتھ سرنگار لیلاؤں کی تصویرکشی بھی کی گئی تھی — ممکن ہے ایسی ہی کوئی ادبی روایت مسعود سعد سلمان کے لئے وجہ تحریک بنی ہو وقت کے ساتھ ساتھ یہ روایت نئے جذباتی رویوں کے سانچے میں ڈھلتی چلی گئی اور غم فراق کا بیان اس کے رتو ورن [ऋतु वर्णन] اور معاشرتی ماحول کا ایک لازمی عنصر بن گیا جس کا ابتدائی نمونہ «سندیش راسک» کے شٹ رتو ورن میں بھی ملتا ہے —

جین ساہتیہ میں یہ روایت صدیوں تک چلتی رہی جن دھرم سوری کا «بارہ ناؤں» اس کے سلسلۂ ارتقا کی ایک نہایت اہم کڑی ہے ونے چند سوری کی «نیم ناتھ چتش پدکا» [नेमनाथ चतुश पद्दिका] اس کا ایک اور ارتقائی نمونہ ہے —

جین بارہ ماسوں کا ایک محبوب موضوع سوامی نیم ناتھ ہیں جو جین روایت کے مطابق اپنی منگیتر راج متی، (राजमति) سے [جسے راجل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے] شادی کرنے کے لئے بارات لیکر گئے لیکن راج دربار کے مہمانوں کی ضیافت کے لئے ان گنت جانوروں کا ودھ (قتل) ہوتے ہوئے دیکھکر ان کا من رحم و کرم کے جذبات سے چھلک اُٹھا اور بے شمار حیوانوں اور انسانوں پر ہونے والے اتیاچار اور اُن کے شدید دکھ درد کا احساس کر کے انہوں نے دنیا اور اس کی راحتوں کا خیال چھوڑ دیا اور سنیاس لیکر گرنار پربت پر چلے گئے۔

راجل کے اِنسانی جذبات اور نسوانی احساسات کو اس سے جو ٹھیس لگی اور زندگی بھر کے لئے اس کے احساس غم جدائی نے اس کے جذبات بھرے دل پر جو قیامت ڈھائی جین سادھوؤں نے [ترک و تیاگ اور ایثار و قربانی کا جذبہ جن کی زندگی میں ایک بڑے آدرش اور آیڈیل کے طور پر کام کرتا رہا] راجل کی روح مجروح کی تڑپ کو شدت سے محسوس کیا اور اُسے بارہ ماسوں کی مقبول عوامی روایت کی شکل میں پیش کر کے ایک فراق آشنا دل کے جذبات محبت کا آئینہ دار بنا دیا اور اُس کی کسک بے شمار اِنسان اپنے سینے میں محسوس کرنے لگے۔

شری اگرچند ناہٹا نے متعدد بارہ ماسوں کا ذکر کیا ہے اور اس ضمن میں یہ اطلاع دی ہے کہ جین کویوں کے لکھے سو سے زیادہ بارہ ماسے اُن کے ذاتی ذخیرہ نوادرات کی زینت ہیں۔ انہوں نے اس بارۂ خاص میں مزید یہ معلومات فراہم کی ہیں کہ ان میں تین چوتھائی بارہ ماسے تیرتھنکر نیم ناتھ اور راجل کے ویوگ سے تعلق رکھتے ہیں۔ باقی بارہ ماسوں میں سے ایک ایک پاشروناتھ، بارہ برہا، اور مولی بائی سے دو رشبھ دیو سے پانچ ستھولی بھدر سے اور دو بارہ ماسے دوسرے جین آچاریوں سے تعلق رکھتے ہیں[1]۔

ان بارہ ماسوں میں سے کسی میں چیت کسی میں اساڑھ کسی میں بیساکھ کسی میں مگسر کسی میں ساون اور کسی میں پھاگن سے شروع کر کے بارہ مہینوں کا ورنن کیا گیا ہے بقول شری اگرچند ناہٹا «یہ اپنے آکار پرکار میں بارہ گاتھاؤں سے لیکر ۸۰ پدوں تک پھیلے ہوئے ہیں۔»[2]

اپنے اس فاضلانہ مقالے میں ناہٹاجی نے یہ بھی کہا ہے کہ جین بارہ ماسے تیرھویں صدی سے شروع ہو کر بعد کی ہر صدی میں ملتے جاتے ہیں جس کے یہ

---

1 آف پرنٹ مرسلہ اگرچند ناہٹا بہ راقم الحروف

معنی ہیں کہ ناہٹا جی کی اب تک کی کھوج کے مطابق قدیم تر ہندوی بارہ ماسے بھی تیرھویں صدی عیسوی سے آگے نہیں جاتے اور ہندوی کی اس مقبول عام ادبی روایت کا آغاز جین سادھوؤں کی شعری تخلیقات سے ہوتا ہے جس کے بعد اس کا سلسلہ برابر آگے بڑھتا رہا خود جین سادھوؤں کو شاید اس کی پریرنا لوک ساہتیہ اور بیرہ گیتوں سے ملی جنھوں نے رتوورنن، اور سٹ رتوورن کے سہارے بارہ ماسوں کو جنم دیا اس روایت کا سراغ اس سے بھی کچھ پہلے کی رچناؤں میں مل جائے یہ بالکل ممکن ہے

بارہ ماسوں کی جین روایتیں صدیوں پر پھیلی ہوئی ہیں چنانچہ ناہٹا جی نے بتلایا ہے کہ تیرھویں صدی کا ایک، چودھویں صدی کے دو، پندرھویں صدی کے دو اور سولھویں صدی کے چار بارہ ماسے ملتے ہیں – اسی کے ساتھ سترھویں، اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں اُن کی تعداد برابر بڑھتی رہی ہے جس میں شمالی ہند کی دوسری بولیوں اور زبانوں کے رچناکاروں اور کویوں نے بھی حصہ لیا –

تیرھویں صدی کے بارہ ماسے «بارہ ناؤں» کے رچناکار جن دھرم سوری ہیں اور «وے چند جنتش پدکا» جیسا کہ اس سے پیشتر اشارہ کیا جا چکا ہے وے چند سوری سے تعلق رکھتی ہے –

اس کے بعد تیرھویں صدی کے ربع آخر میں پالھن [पालहरण] کوی کی شعری تخلیق [نیم ناتھ بارہ ماسہ راس] ہے جسے اس کے محقق شری اگرچند ناہٹا نے اپنے تحقیقی سلسلہ کی ایک اہم دریافت قرار دیا ہے، جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے یہ راس رچناؤں کے سلسلہ کی ایک کڑی ہے اور اس کا رشتہ راسانوئی [रासानवमी] کوتاؤں کی ایک بڑی روایت سے جڑا ہوا ہے [راس کاویہ کا ایک اہم ادبی نمونہ جو اپ بھرنش کے آخری دور کی یادگار ہے «سندیش راسک» بھی ہے] –

پالھن کی اس شعری تخلیق کا موضوع وہی نیم ناتھ سوامی کے لئے راج متی کا وہوگ ورنن ہے جو جین شعری تخلیقات کا ایک اہم موضوع ہے –

اس بارہ ماسہ کی ابتدا باگیشوری دیوی کی وندنا سے ہوئی ہے ۰

कासपीर मुख मंडन देवी, वारासरि 'माल्हणु' पणयेवी ।
पवमावतिय चकेसरि नमिउ, अंबिकदेवी हुउ बमिवउ ॥

चरिउ पयासउ नेमि जिण करेउं, कवितु मुण झम्म निवासो ।
जिय राइमइ विओगु भउ 'बारह मास' पयासउ रासो ॥

ترجمہ : ہے کیسر سے اپنے مکھ کا منڈن کرنے والی دیوی باگیسری میں تمہیں پرنام کرتا ہوں، ہے چکریشوری پدماوتی میں تمہارے آگے نمرتا سے سر جھکاتا ہوں اور ہے سرو کلیان کاری امبکا دیوی میں تم سے یہ بنتی کرتا ہوں کہ تم میرے دوارا نیمی جن کا چرتر پرکٹ کرو جو کوتا کے گن دھرم کا بھنڈار ہے، ہے دیوی جس پرکار راج متی کا ویوگ ہوا وہ اس بارہ ماسہ میں پرکاشت کرو۔[1]

اس سے اُس مذہبی اور تہذیبی فضا کا پتہ چلتا ہے جس پر ہندوئیت کے عقاید کی پرچھائیاں پڑ رہی تھیں آخر کے دو بند یہ ہیں

जीव अभउ करन दीन्हउ अँण, सत सारथि किउ ध्रम्म धुरेण ।
साहसु पुरिसु सखाइउ धरिउ, जपु तपु संजयु व्रतु अणु सरिओ ॥
दृढ़ मनु व्रतु निश्चलु धरिओ, राज रयणु परिहरिउ भंडारू ।
कुमार तजिय जिणि राय भए, ध्यानि रहिउ व्रतु नेमिकुमारो ॥

*   *   *   *

जो जादव-कुल-मंडन सारो, जिणि तिणि काडि परिहरिउ संसारो ।
कुमारि तजिय तपु लउ गिरनारे, सिधि परिणउ गउ मोख दुवारे ॥
जणु परिमलु 'पाल्हणु' भणरा, तसु पय अणु विण मति करेहु ।
मण वंछिउ फलु पाविजए, धुप समसरिसु वयणु कुडु एहु ॥

ہے میرے پران ناتھ نیمی کنور تم سدا ہی انکرپ رہو تمہارے ہردے میں سکھ اور شانتی کے سروت پھوٹتے رہیں تم چرنجیو رہو ایک ایک کر کے بارہ ماس پورے ہو گئے مگر یہ سارا سمے تمہاری جدائی میں اکارت ہوا۔ سوامی نیم ناتھ جو یادوکل کے بھوشن ہیں جنھوں نے ایک تپسوی جیون اختیار کرکے سنسار کو تیاگ دیا ہے اِستری کو چھوڑ دیا ہے اور گرنار میں جا کر تپ گرہن کیا ہے اور سدھی سے وواہ کر کے موکش کے دوار پر جا بیٹھے ہیں۔

ترک و تیاگ کے جذبہ کی یہ پرستاری اور حرص و ہوا سے نجات اور دنیا و مافیہا سے گریز کی یہ خواہش بدھ مت اور جین فلسفہ کا ایک اساسی عنصر رہی ہے اس عہد میں رفتہ رفتہ یہ بھگتی تحریک کے سانچے میں ڈھلتا چلا گیا۔

یہ زیر نظر بارہ ماسہ ماہ ساون سے شروع ہوتا ہے جو بعض دوسری بولیوں میں لکھے گئے بارہ ماسوں بالخصوص اُردو بارہ ماسوں کی ایک عام روایت ہے ہر بند چار

1 یہ اور اس بارہ ماسہ کے دوسرے چھندوں کا ترجمہ راقم الحروف کے لئے محب مکرم ترلوچن شاستری نے کیا ہے جس کے لئے میں ان کا بے حد ممنون ہوں۔

پنکتیوں پر مشتمل ہے چونکہ یہ بارہ ماسہ «راجستھانی - گجراتی» کے بہت قدیم بارہ ماسوں میں سے ہے اس لئے اس کے بعض چھندوں کو مع ترجمہ یہاں پیش کر دینا بارہ ماسہ کی روایت کے اثرات مابعد کی تفہیم میں مددگار ہو سکتا ہے —

[برہ ویدنا سے بیکل راج متی شانت دھیرج دھارن کر کے کہتی ہے کہ نا کسی دوش کے میرے سوامی نے مجھے چھوڑ دیا ہے اور گرنار پروت پر جا کر تپسوی بن گئے ہیں]—

'सावणि, सघण घुडक्कई मेहो, पावसि पतउ नेमि निछोहो ।
ददुर मोर सर्वहिं अतिमाह, बह विह बीजु खिवई चमकाह ॥
कोइल महुर वयणु चवरा, रवइ विवीहउ काह करेई ।
'सावणु' नमि जिणिन्द-विणू, भणइ कुमरि किम मयणउ जाए ॥

'भाद्दवउ' असलेस उल्हारो, अति घण वीरसई घोर अधारो ।
वापि कूव नइ भरिय तडाग, वह विह रहिय वहता माग ॥
धरणि धराहर ओयरियो, इक मइ नीरू न सूझइ पंथो ।
'नयणि' न देखउ नेमि जिणो, भरू भाद्दवउ गयउ अकयत्थो ॥

भउ 'मागसिर-तणउ पइसारो, भरत कणय तहिं करहिं सिंगारो ।
पहिरहिं मयण मजीठ चीर, ले कूकू सबलहहिं सरीर ॥
निय पिय किहि आयरू करहि, ते पेखिवि राइमइ बिसूरई ।
हा विहि को अपराधु किउ, नेमि कुमर विणु अणु विणु झूरई ॥

'पोसु' सुपतउ मतिहि सियारू, घिउ घेउर लापसिय कसारू ।
लाडू लावग मोयणु होइ, पोसउ पिउ सयलु जगु लोए ॥
आदरि गजवडि ओढण ए, रयणि विवसि मतु पडइ तुसारो ।
कु कुमरि स-दुखिय इव भणए, मइ मोल्हिवि गउ नेमि कुमारो ॥

आउ आगयु 'फागुन' तणउ, अति सिउ पवणु फरक(इ) वणउ,
गिरि तरवर फल पात झलाहिं, डालहि डाल सिखा धरि जाहिं ॥
विजि विजि जगु झकोलिअए, तिम्ब तिम्ब सालहि बहु दुख भार ॥
कुमरि भणइ किमि नीगमओ, तइ विणु सामिय नेमिकुमार ॥

मास इकारस बीता जाय, आवि 'असाढ़' पहुतउ तव ।
रवि किरणिहिं तम तातिय, अति झल लूव वाह पयपालिय ॥
अंमि अकालु असेसु थओ, सूकई कमल निरंतर जत्थ ।
तो मय रहिउ नेमि जिणु, 'बारहमासा' भया अकयत्थ ॥

ترجمہ : شراون :

آکاش پر بادل گرج رہے ہیں گھنگور گھٹا گھر آئی ہے اس پاوس رتو میں میرے لئے اپنے پتی نیمی کنور کا وچھوہ کتنا دربھاگیہ پورن ہے، مینڈک برابر ٹرا رہے ہیں، مور نرنتر بولے جارہے ہیں، گھہرے گھہرے کالے بادلوں نے دسوں دشاؤں کو گھیر لیا ہے، چاروں اور بجلیاں چمک رہی ہیں، کویل مدھر سور میں کوک رہی ہے، اس کے سد سنکو میرے من میں رہ رہ کر ہوک اٹھتی ہے — میں اس مدھماتے موسم میں اپنے سوامی نیمی کنور کو کہاں ڈھونڈوں کدھر جاؤں —

بھدراپد · بھادوں ماس لگ آیا آس لیس نکستر میں موسلادھار بارش ہورہی ہے، گھٹاٹوپ اندھیرا چھا گیا ہے، ہر طرف میگھ ہی میگھ ہیں، باولیاں کنوئیں، تالاب اور جھیلیں جیسے اُبل پڑے ہیں دسوں دشاؤں میں پانی ہی پانی ہے، دھرتی اور آکاش پرتھوی اور پہاڑ جیسے سب ایک ہوگئے ہیں چاروں اور جل تھل ہے، راستہ تک نہیں سوجھتا — اس گھور تنہائی میں نیمی کنور کی راہ تکتے تکتے افسوس ساری برکھا رت بیت گئی —

مگشیرش : مگسر ماس لگ آیا ہے اس کے آنے سے آس پاس کا سارا ماحول سندرتا سے بھر گیا ہے، یوتیوں نے سندر آبھوشنوں اور «مدن چاری» وستروں سے اپنا یووں سنگار کیا ہے، اپنے کمل انگوں کو سوارا ہے، اس سندرتا سے بھری رت میں میرے پتی کہاں رم گئے، انہیں کون بتائے کہ راج مهکی کی آنکھوں سے آنسوؤں کی ان گنت لڑیاں گرتی اور بکھرتی جاتی ہیں، میں نے ایسا کیا قصور کیا ہے کہ میں نیمی کنور کے بنا چنتا کی دیرگھ آنچ میں برابر گلتی اور پگھلتی رہتی ہوں —

پوش · پوہ ماس کا آگمن ہے سارا واتاورن بدل گیا ہے گھی، گھیور، پسی کیسروں کے پھلوں کا پاک سوحسے کے لڈو اور راوا کے بھوج تیار ہورہے ہیں نر ناری ان بھوجنوں سے اپنے شریر کا سیون کرتے ہیں، جاور اور گج وڑی کی اوڑھنیاں اوڑھتے اور بھاری بھاری وستر پہنتے ہیں رات دن پالا پڑتا ہے، راج متی کا من دکھ سے بھرا ہے وہ ڈوبے سور میں کہہ رہی ہے، ہے میرے نیمی کنور تم مجھے بھلا کر کہاں چلے گئے —

پھالگن : پھاگن ماس کا شبھ آگمن ہے جیسے اچھے دن پلٹ آئے ہوں، شیتل پون کے جھونکے اٹھکھیلیاں کر رہے ہیں، پہاڑیاں ہریالیوں سے ڈھک گئی

میں پیڑ پودے پھولوں پھلوں سے لدے پھدے نظر آتے ہیں، ڈال ڈال نئی کونپلیں پھوٹ رہی ہیں اور ہوائیں نئی نویلی ٹہنیوں پر شکھائیں دھرتی ہوی گدر رہی ہیں، ہوا کی مدماتی لہریں جیسے جیسے کمل انگوں کو چھو رہی ہیں تیوں تیوں دکھ کا آبھاس بڑھ رہا ہے راج متی کہتی ہے، ہے سوامی نیمی کمار تمہارے بنا اس گھور تپ سے میں کیسے چھٹکارا پاؤں ۔

اشاڑھ　گیارہ ماس بیتے تو اساڑھ لگ آیا سورج کس پرکار تپ رہا ہے، جھلسا دینے والی لو کے جھونکے بولائے پھر رہے ہیں یہ سمے بھی کیسا کسٹ دینے والا ہے، تالابوں میں کمل سوکھتے جارہے ہیں، پیڑ پودے کیسے روکھے سوکھے نظر آتے ہیں، ہے میرے پران پتی نیمی کمور تم سدا ہی امکرت رہو تمہارے ہردے میں سکھ اور ساتی کا سروت سدا ابلتا رہے تم چرنجیو رہو ایک ایک کرکے بارہ ماس پورے ہوگئے مگر یہ سارا سمے تمہاری جدائی میں اکارت ہوا ۔

بالقیں نے اس طرح یہ بارہ ماسہ کہا جو منس اسے پڑھیگے اور سمجھے ان کی منوکامنائیں پوری ہونگی — راج متی اور نیمی کمار کے سریشٹھ چرتر کو اس پرکار مختصر روپ میں پرگٹ کیا ۔

بارہ ماسہ کے آغاز و اختتام سے اس کے تخلیقی موثرات اور اس کی پیش کش کے مقاصد کا پتہ چل جاتا ہے۔ «راج متی کا من دکھ سے بھرا ہے» یا راج متی کہتی ہے جیسے فقرے بیان درد جدائی میں شامل کرکے شاعر نے یہ اشارہ دیدیا ہے کہ وہ کردار نگاری کر رہا ہے خود کردار کے روپ میں سامنے آنا نہیں چاہتا پرکرتی ورن پر شٹ رتو ورن کی گہری پرچھائیاں بکھری ہوئی ہیں۔

تاہنشاہی کی روایت کے مطابق پندرھویں صدی کے نصف میں ہیرانند سوری کی معری تصنیف «ستھوی بھدر بارہ ماس» سامنے آئی جو تیس بندوں پر مشتمل ہے، اس میں ستھوی بھدر کے فراق میں کوسیا نے جو دکھ سہے اور ویوگ کے دن گذارے ان کا بیان ملتا ہے ۔

یہ بارہ ماسہ مگسر ماس سے شروع ہوتا ہے تیسرے پد سے چھبیسویں پد تک بارہ مہینوں کا ورنن ہے ۔ شروع کے یہ دو بند وندنا سے تعلق رکھتے ہیں۔

सरसति रसामणि समरीईए, पामयि पामयि सगरू पसाउकि
गाईसर साल सोहामणिए, धूलि पयस्युनिवर राउकि
सरसति सामणि समरीई ए ॥ १ ॥

समरीयइ सरसति सगरूआवि धूलि भद्र वखाणीयं
सिगडाल लाछिलदेव नन्दन पाडली पुर जाणीयई
बरस बारो कौडि बारई, बेसिसु विलसी करी
मास मागसिरं संजय लीछठ कोसहीयडइ गहवरी ॥ २ ॥

اس کے بھاؤارتھ کے طور پر کہا جا سکتا ہے -

گرو پرساد پا کر میں رسامی سرسوتی کا سمرن کرتا ہوں جو منیوں میں سب سے سریشٹھ اور سب کے دلوں کے راجا ہیں میں اُن کے پوتر چرنوں کی دھول سے آتم بل حاصل کر کے یہ سہانا گیت گاتا ہوں اور سرسوتی سوامی کی وندنا کرتا ہوں -

سرسوتی کا سمرن کر کے میں ستھول بھدر کی کتھا کا بکھان کرتا ہوں - جو راچھل دیو کے سپتر ہیں اور جو اب پاڈلی پتر میں ہیں جنھوں نے بارہ برس کی عمر میں جو کھیل کود کے دن ہوتے ہیں سنسارک جیون کی ساری خوشیوں کو تیاگ دیا ہے -

مگسر ماس کے سہانے اکھشنوں میں بھلا کون ہے جو ویاکلتا کو سہن کر سکتا ہے [1]

پندرھویں صدی کے آخر یا سولھویں صدی کے آغاز کی ایک رچنا نیم ناتھ پھاگ کے نام سے دستیاب ہوئی ہے یہ بھی بارہ ماسائی انداز کی نظم ہے جس میں اساڑھ سے جیٹھ تک کا ورہ ورن ہے اس کے رچناکار کے نام میں ناھٹا جی کے بیان کے مطابق اختلاف ہے اس کی ایک قلمی پرتی جو دوی چند ڈیسائی صاحب کو ملی ہے اس میں اس کے لکھنے والے کا نام «ڈنگر» ہے ایک دوسرے مخطوطہ میں کانہہ (कान्ह) نام کے شاعر کو اس کا مصنف ظاہر کیا گیا ہے یہ ایک طرح کا گیت نما بارہ ماسہ ہے اس کے شروع کے تین بند یہ ہیں

अहे तारिणि बालम अविण, यादव कुल कैरवचंद ।
अहे पशुव वेखि रथ बालिउ, वह बसि हूंजउ यिछद ॥ १ ॥

अहे निसि अधारि एकली, मधुरे वासरे मोर ।
विरह सतावयि पापियो, बालम हिई कठोर ॥ २ ॥

अहे धरि आसाढ़ उनयु गौरि, नयणे नेह ।
गड़ंड़ गाजियुन पापिउ, छानो बरसि न मेह ॥ ३ ॥

---

1 ترلوک چند شاستری جی نے مجھے اس ترجمہ میں مدد دی ہے

ترجمہ :—

«میرا پرے پتی یادو خاندان روپی، نیل کمل کے پھولوں کے لئے چندرماں کے سمان ہے - مجھے دکھوں سے نجات دلانے والا میرا وہ بالم آیا نہیں وہ چندرما کی کرنوں کی طرح دشاؤں میں آزادی سے گھومتا پھرتا ہے رات اندھیری ہے اور میں اکیلی ہوں اور میرے اس گھر میں جو مجھے بے حد پیارا لگتا تھا آج جدائی کا بھوت مجھے ستا رہا ہے اور میرے بالم کا من کٹھور ہو گیا ہے - دھرتی پر اساڑھ جھک آیا ہے اور گوری کے نینوں میں نیر جھلکنے لگا ہے پاپی میگھ گاڑھے سروں میں گرج رہے ہیں او بادلو اتنا مت برسو» -

بارہ ماسہ کی روایت چونکہ رتو کاویہ اور برہ ورن کی قدیم سے چلی آتی ہوئی روایت سے جڑ گئی تھی اور لوک سا ہتیہ سے گہرے طور پر اس کا رشتہ قایم ہو گیا تھا اس لئے اس عہد کی تہذیبی و تاریخی فضا کی عکاسی اس میں جگہ جگہ ملتی ہے جین کویوں کے علاوہ دوسرے ہندوی شعرا نے بھی اس میں اپنے عہد کی ادبی روایت او عصری تقاضوں کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے قدیم راجستھانی بارہ ماسوں کے قوس قزح جیسے بدلتے رنگوں میں اس کو دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے -

وسطی عہد کے راجستھانی شاعروں میں چند وردائی، ترپتی نالھا اور گنپتی اس «سلسلتہ الذھب» کے تین بڑے نام کہے جا سکتے ہیں -

چند وردائی کی مشہور آفاق تصنیف «پرتھوی راج راسو» راجستھانی بھاشا میں شعری تخلیقات کا ایک بیش قیمت مجموعہ ہے یہ کتاب ایک تاریخی رزمیہ کے اعتبار سے اہل علم و عقل کے لئے مخالف و موافق زاویہ ہائے نگاہ اور تنقید و بحث کا موضوع بنی رہی ہے اور اس کا سلسلہ ہنوز جاری ہے اور غالب رجحان یہ ہے کہ اصل روایت پر بہت سی غیر تاریخی تفصیلات اور اساسی حقایق پر تخیلی تصرفات کا عمل ایک لمبے عرصہ تک جاری رہا ہے جو کم و بیش صدیوں پر پھیلا ہوا ہے اس لئے یہ کہنا مشکل ہے کہ اس میں شامل بارہ ماسہ واقعتاً چند وردائی کی اپنی رچنا ہے یا بعد کا رچنا تمک اضافہ»

«چندوردائی اور اُن کا کاویہ» نامی ہندوی ادبیات کی ایک تنقیدی تصنیف میں سری جے بہاری ترویدی نے اس کی نشاندھی کی ہے کہ راسو کے سمے ۲۵ میں ورشا اور شرد رتو کا ورن چھند ۳۵ تا ۴۵ میں ملتا ہے اس میں بیان درد فراق بھی ہے - مگر یہاں ہجر و فراق کی درد آمیزیاں کسی رانی یا راجکماری کے حصہ میں نہیں آئیں جو راجا کا من برہ پیڑت ہے پرتھوی راج دیوگری کی راجکماری ششی ورتا

کے سوندریہ کا بیان ایک نٹ کی زبانی سکر موہت ہو گئے اس کو حاصل کرنے کے لئے اُن کا دل بے قرار ہو گیا اسے بہن بہاری نے «شٹ رتو بارہ ماس» کے تحت درج کیا ہے اس کا خلاصہ اس طور پر پیش کیا جا سکتا ہے ۔

«چاروں اور مور بول رہے تھے پپیہے کی رٹ سنائی پڑتی تھی ۔ پرتھوی نیل ورن ہو گئی تھی ۔ بادل گھرے تھے بولدیں گر رہی تھیں اور پرتھوی راج یادو کماری ششی ورتا کی یاد میں ڈوبے ہوئے تھے وہ کام کے تیکھے بانوں سے پیڑت تھے انھیں نیند نہیں آرہی تھی ۔

ورشا کے بعد شرد رتو آئی آکاش میں پتنگیں اُڑنے لگیں تال تلیاں سوکھ گئیں ندیوں میں پانی اُتر گیا بلریاں کمھلا گئیں بادلوں سے رہت پرتھوی ویسی ہی سونی ہو گئی جیسے پتی کے بنا استری ہو جاتی ہے ۔

نرمل آکاش سے چندر اودے ہونے لگا چمیلی کے پھولوں کی سگندھ وایو میں گھل مل گئی پھول اور پھل پرتھوی پر گرنے لگے شرد رتو کا اگمن جان کر راجا کا من اُلاس سے بھر گیا اور وہ دیوگری جانے کے لئے آتر (بےچین) ہو اُٹھے ۔ پرش ورہ کے سلسلہ میں یہ «ورنن» بقول شری بپن بہاری «رتو وشیش کے سوچک کہے جاسکتے ہیں» اس میں ماحول کی تصویرکشی اور فطرت کی عکاسی کا اپنا انداز ہے ۔ اس تخلیق کا شٹ رتو ورنن اس اعتبار سے ایک نئی تکنیک کے ساتھ سامنے آتا ہے کہ اس میں رتوؤں کے دل آویز بیان کو احساس غم فراق کے ساتھ ایک انوکھے انداز سے جوڑ دیا گیا ہے ۔ پرتھوی راج قنوج جانے کے لئے تیار ہیں روانگی سے پہلے وہ اپنی ایک رانی سے اس کی رائے معلوم کرنے کے لئے اس کے محل میں جاتے ہیں وہ ان کا دل لبھانے اور انھیں اپنے ارادہ سے باز رکھنے کے لئے موسم کی حسن آفرینیوں کا ذکر اور راجا کے چلے جانے کی صورت میں اپنے دکھ کا احساس اس طرح کراتی ہے کہ راجا اپنے ارادہ سے باز رہتے ہیں ۔

बसंत : मवरि अव फुल्लिग, कवव रमनी विध वीसं ।
मवर भाव भुल्लै, भ्रमत मकरवव सौंस ।।

वहत वात अज्जलति, मौर अति विरह अगनि किय ।
कुह कुहत कल कंठ, पत्र रावस रति अग्गिय ।।

पय लग्गि प्रानपति वीनवौं, नाह नेह मुझ चित्त धरहु ।
दिन दिन अवद्धि जुब्बन घटै, कत बसंत न गम करहु ।।

ग्रीष्म :

दीरघ दिन निस हीन, छीन जलधर बैसनर ।
चक्रवाक चित मुदित, उदित रवि थकित पंथ नर ॥
चलत पवन पावक, समान परसत सुताप मन ।
मुकत सरोवर मचत, कीच तलफंत मनि तन ॥
दीसंत दिगम्बर सम सुरत, तरु लतान गय पतझरि ।
अक्कुलं दीह सपति विपति, कत गमन ग्रीष्म न करि ॥

वर्षा :

अब्दे बद्दल मत मस्त विषया शामिन्य दामायते ।
दादुर दर मोर सोर सरिसा पापीह चीहायते ॥
सगारीय वसुधरा मलिलता लीला समुद्रायते ।
जामिन्या सम बासुरो बिसरता पावस्य पचानते ॥

शरद

पिष्प रमनन्निमलिय, फूल फूलत अमर धर ।
श्रवन सबद नहिं सुझै, हम कुरलत मान सर ॥
कमल कद्रव विगसत, तिनह हिमकर परजारै ।
तुमहि चलत परदेस, नहि कोई सरन उबारै ॥
निग्रहन रत्त भर पच्च मर, अरि अनग अगे बहै ।
जौ कत गवन सरद कहै, तौ विरहिनि शिषहवे बहै ॥

हेमत

छिन्न बासुर सति विध्ध निसया सीत जनेत बने ।
सेज मज्जर बानया बनितया आनग आलिंगनं ॥
यो बाला तरुनी वियोग पतन नलिनी हिंमते हिय ।
मा मुक्के हिमवत मन्त गमने प्रमदा निरालम्बन ॥

शिशिर :

रोमाली बन नार निद्ध चरयो गिरिवग नारायने ।
पल्लय पान कुचानि जानि मलया फुकार झुकाए ॥
सिसिरं सर्वरि वारुनि च विरहा माहद्ध मुच्चारए ।
मा कते भ्रिगबद्ध मध्य गमने किं दैव उच्चारए ॥
आगम फाग अवत, कत सुनि मित्त सनेही ।
सीत अन्त तप तुच्छ, होइ आनन्द सब ग्रेही ॥
नरनारी दिन रैनि, मैन मदमाते डुल्लै ।
सकुच न हिय छिन एक, वचन मनमाने बुल्लै ॥
सुनौ कत सुर्भचित करि, रमनि गवन किम कीजइय ।
कहि नारि पीय बिन कामिनी, रिति ससिहर किम बीजइय ॥

(पृष्ठ नबर १०६ एव १०७)

ترجمہ - بسنت رتو :

آموں کے پیڑوں میں بور آ گیا ہے ہوا کے جھونکے اس کی مست خوشبو سے مہک رہے ہیں کدمب کی چھتنار شاخیں ستاروں کی طرح ہنستے ہوئے پھولوں سے بھر گئی ہیں - مدماتے بھونرے تازہ کھلے پھولوں کی ڈالیوں پر ڈولتے پھر رہے ہیں اور تت کھلی کلیوں کی مکرند لے رہے ہیں - ہوا کے جھونکے مستانہ وار گذر رہے ہیں موروں کا شور گونج رہا ہے کویل بول رہی ہے - اس کے سندر بول جدائی کے احساس کو کچھ اور بڑھا دیتے ہیں -

اے میرے پران پتی میں تمہارے پیروں پڑتی ہوں اور تم سے بنتی کرتی ہوں کہ میرے پریم کی لاج رکھو میرے پیار کو اپنے من میں جگہ دو دیکھو یووں دن دن گھٹتا جاتا ہے اس کا ایک چھن بھی برباد نہ کرو بسنت رتو کے ان سندرتا سے بھرے دنوں میں یاترا کا خیال دل سے نکال دو -

گریشم رتو : اس رت میں دن کتنے لمبے اور راتیں کتنی چھوٹی ہو گئی ہیں ان سمبد نالوں میں پانی کی ایک بوند بھی نہیں لوگ اب آگ بھی نہیں جلاتے گرمی سے تنگ ہو آ گئے ہیں ! سورج کو ہر گھڑی اپنے سامنے دیکھ کر چکوا چکوی کتنے خوش ہوئے ہیں کہ اب جدائی نہیں ہو گی وچھوہ کی رین نہیں آئیگی شوبھی راستہ چلنے میں کتنی جلدی تھک جاتے ہیں لو کے جھونکے پاوک کے سمان جھلستے ہوئے چلتے ہیں - گرمی کی تیز لہریں کس کس کو بجلی کی طرح چھو رہی ہیں تال تلیوں میں پانی سوکھ گیا ہے پوکھروں میں جل کی جگہ اب کیچڑ بھرا ہوا ہے ان گست مچھلیاں پانی کے بنا کیسی تڑپ رہی ہیں چاروں اور جیسے اجاڑ دکھائی دیتا ہے ترور ٹنڈ منڈ کھڑے ہیں ڈالیوں کے سب پھول پات جھڑ گئے ہیں سکھ اور دکھ دونوں کے احساس کا ان دنوں میں جیسے کوئی اور چھور نہیں رہتا - ہے مرے پران پتی گریشم رتو میں سفر نہ کرو اور مجھے اکیلی چھوڑ کر جانے کا نام نہ لو -

پاوس رتو : دیکھو تو اس پاوس رتو میں بادل کیسے متوالے ہو رہے ہیں اور کس طرح اُدمناد بھری بجلیاں چمک رہی ہیں - مینڈک کیسے ٹرا رہے ہیں کہ رکنے کا نام نہیں لیتے مور کی وانی سے چاروں دشائیں گونج رہی ہیں پپیہا کس بیقراری کے ساتھ اپنے « پی » کو پکار رہا ہے - وسندھرا (دھرتی) سر

سے پاؤں تک شرنگار میں ڈوبی ہوئی ہے، جوھی چمیلی کی ستائیں چار طرف اپنا جادو پھیلا رھی ہیں - ان کالے کالے بادلوں اور گھنگھور گھٹاؤں کی وجہ سے اس موسم میں دن بھی راتوں جیسے ہو جاتے ہیں - ہے میرے سوامی میرے کنت تم اس رت میں میرے پیار کو اکیلا کر کے کہیں نہ جاؤ -

شرد رتو دیکھو تو سہی رات اور دن کیسے نرمل ہوگئے ہیں دیوتاؤں کے پھول دھرتی پر اپنی مدھر اور پوتر سگندھ پھیلا رہے ہیں - سارس اس پرکار کرلاتے اور ھنس اپنی دھوبی کرتے ہیں نہ اور کوئی آواز کان میں نہیں پڑتی کمل کیسی سندرتا کے ساتھ کھل رہے ہیں تالابوں کا سوچھ جل کیسے دھیرے دھیرے ھلکورے لے رہا ہے بھینی بھینی جشنوئیں اُڑ رھی ہیں - دشمن روپی کام دیو اپنے پانچوں تیکھے بانوں کے ساتھ مجھ پر آکرمن کر رہا ہے ہے میرے پی تم بھلی بھانتی جانتے ہو کہ ایسا کوئی نہیں میں جس کا شرن لوں اور جو میرے پرانوں کی رکشا کر سکے تم اس سندر رکھشوں والی رتو میں مجھے چھوڑ کر نہ جاؤ -

ھیمنت دھیرے دھیرے دن چھوٹے اور راتیں بڑی ہو گئی ہیں اور بستیوں اور جنگلوں کے واتاورن میں ٹھنڈک سی پھیل گئی ہے - ہے راجن - ناری ابھرن سول سنگار لیے ایک سندر ناری کا کام آلنگن کے سمے سجی ہوئی سیج پر اکیلا ہونا اور کسی یوون میں بھری بالا کا وبوگ میں پڑنا ایسا ھی ہے جیسے اتیپ سندر اور نازک کملنی کا ھم پات اور پالے کے اثر سے جل جانا - ہے پریتم مجھے سب ھوا کے ان جھونکوں کے درمیان سوئے آنگن میں چھوڑ کر سفر اختیار نہ کرو - جس طرح جاڑوں کے چاند کی ٹھنڈی کرنیں کملوں کو جلا دیتی ہیں اسی طرح یہ حسین رت مجھے اپنی سندر اور کانتی سے نرم کرنوں سے جلا دیگی

ششر رتو ناراین پروت کے انگ انگ پر روماوں کی طرح ھریالی شوبھا دینے لگی ہے اور جاڑوں کی سندر ڈھلانوں والی چوٹیاں اُبھرے پستانوں کی طرح اپنا جوبن دکھارھی ہیں جیسے ملے پروب پر سانپوں کے کنڈلی مارے ہوئے جوڑے اپنے پھن تانے ہوئے ھوں ششر کی حسین راتیں ورہ کی سندرا کے سماں مجھے بھور میں ڈال رھی ہیں، ہے کنت تم مجھے اس سنجدھار سے اُبارو اور ششر رتو میں پردیس گمن کی بات نہ کرو -

دیکھو اب پھاگ کھیلنے کے دن آ رہے ہیں پریتم تم جانتے ہو ششر رتو کا انت ہوئے پر جاڑے کا پرکوپ کم ہوجاتا ہے اور سبھی لوگ نرناری آنند کا انوبھو کرتے ہیں بدلتی رت کے پربھاؤ سے موہت ہوکر کام آمود میں ڈولتے ہیں ان کی سانسوں میں رتی سگندھ مہکتی اور نینوں میں پیار چھلکتا ہے ۔

ہے کنت میری بات سو رات میں گمن کرنا یوں بھی ڈر کا وشے ہوتا ہے اور پھر یہ تو سوچو کہ اپنے پتی کے بنا کوئی کامنی کیسے بے چین ہو اٹھتی ہے ورہ کے بنا بھی جس کا من کیسے مچلتا رہتا ہے وہ ورہ کے دن اور راتیں کیسے کاٹیگی یاترا کے اس خیال اور پردیس گمن کے اس ارادہ سے باز آجاؤ ۔

اس رتو ورنن پر تبصرہ کرتے ہوئے وپن بہاری جی نے لکھا ہے ۔

कथा के इस प्रसग में षट् ऋतुओ का रोचक वर्णन पढने को मिलता है। यद्यपि उद्दीपन (भाव-नाव के चित्र चित्रण) को लेकर ही इसकी रचना हुई है (फिर भी) यह रासो काल के ऋतु विषयक अनुभव-निरीक्षण और वर्णन के कौशल का परिचय देता है।[1]

سٹ رتو ورنن میں بارہ ماسائی روایت کی برہ وید نا ما یہ سما ویش اپ بھرنش پر میرا کے واضح اثرات کی نشان دہی کرتا ہے [حسن کی ایک دلکش مثال، سندیش راسک میں شامل شٹ رتو ورنن میں بھی سامنے آتی ہے] اگرچہ اس کا اسلوب، فن کاری کا ایک بہت ہی خوبصورت نمونہ ہے جس کی کوئی دوسری مثال شاید شٹ رتو ورنن کے سلسلہ میں نہیں ملتی ۔

راجستھانی پربندھ کاویہ میں بارہ ماسہ نگاری کی جو مثالیں ملتی ہیں ان میں بیل دیوراسو میں شامل بارہ ماسہ بطور خاص اہمیت رکھتا ہے اس کا مصنف نرپتی ناتھ ہے ۔ اس رچنا کو بعض اہل تحقیق راجستھانی کے قدیم دور سے وابستہ کرتے ہیں اور بعض اس کی زبان کی صفائی اور ستھرائی کو دیکھتے ہوئے اُسے سترھویں صدی عیسوی کے درمیانی عہد کی تصنیف قرار دیتے ہیں ۔ یہ ویرگاتھا کال کی روایت سے تعلق رکھنے والی ایک بزمیہ مثنوی ہے اور اُس عہد میں مقبول عشق و تمنا کی دل آویز کہانیوں سے وابستہ ہے ۔

اس کا نایک بیل دیو اپنی پتنی راج متی کو چھوڑ کر کالنگا دیس (اُڑیسہ) چلا جاتا ہے جہاں وہ سال کے بارہ مہینے نہیں پورے بارہ برس رہتا ہے اس لمبی مدت

1۔ ملاحظہ ہو: ۱۰۶ (چند وردائی اور کاویہ)

کے دن رات (جس کی ایک ایک گھڑی پہاڑ معلوم ہوتی تھی راج متی نے اپنے شباب اپنے لہو کی آگ میں جلتے ہوئے گذارے – اس کے وپوگ ورنن میں کوی نے بارہ ماسہ شیلی کا بھی سہارا لیا ہے اور اس خاص انداز سے اس ذکر کو چھیڑا ہے کہ راج متی کی سات سہیلیاں آکر بیٹھتی ہیں اور اُسے روتے روتے ہلکان ہوتے ہوئے دیکھ کر سمجھاتی ہیں -- «ہے بھولی بھالی رانی! دمیتی تم سے بھی بھلی تھی پھر بھی اُسے راجہ نل چھوڑ کر چلے گئے اس کے جواب میں راج متی اپنے غم جدائی کی داستان دہراتی ہے – دوسرے لفظوں میں نیل دیوراسو میں شامل بارہ ماسہ شروع ہوتا ہے – سب سے پہلے اس میں کارتک ماس کا بیان آتا ہے – [یہ بارہ ماسہ راجستھانی شاعری بالخصوص بارہ ماسہ کاویہ کی ایک نہایت حسین تخلیق ہے، جس کے مختلف بندوں کا یہاں خوف طوالت صرف ترجمہ پیش کیا جاتا ہے –]

کارتک ماس: نیل دیو کارتک میں اپنی چوکھنڈی اپنا سجا سجایا محل چھوڑ کر چلا گیا تب سے اس کی راہ تکتے اور آنسو بہاتے ہوئے میں نے اپنے دن گنوا دیے میری بھوک جاتی رہی پیاسا جسم ہو گئی پھر اے سکھی تم ہی بتاؤ مجھے نیند کیسے آئے –

مگسر ماس: مارگ شیرس میں دن چھوٹا ہونے لگا ہے، ہے سکھی میرے پتی نے کوئی سندیش بھی نہیں بھیجا مانو سندیش پر بجرپات ہو گیا ہے مارگ میں اونچے پربت اور گہرے ندی نالے پڑے ہیں – میرا پتی پردیس گیا ہے وہاں سے نہ چٹھی ہی آتی ہے نہ کوئی وہاں جاتا ہے –

پوش ماس: ہے سکھی اب پوس گذر گیا ہے مجھ مرتی ہوئی استری کو دوش مت دینا میں اس دکھ میں مبتلا ہوکر ہڈیوں کی مالا بن گئی ہوں مجھے کھانا پینا اچھا نہیں لگتا میں نے سر کا سنگار چھوڑ دیا ہے – حد تو یہ ہے کہ مجھے دھوپ چھاؤں کا احساس نہیں رہا دیکھتے دیکھتے راج بھون اُجاڑ ہوگیا –

ماگھ ماس. ماگھ ماس میں ایسی سردی پڑتی ہے کہ شریر ٹھٹھر کر رہ جاتا ہے – بن کھنڈ پالے سے جل کر جیسے راکھ ہو گئے ہیں – سنسار بھی بھسم ہوا معلوم ہوتا ہے – ہر چیز بے جان سی لگتی ہے میری چولی کے اندر پھنسی ہوئی کچیں دوبل ہو چلی ہیں – ہے میرے سوامی تم شتر سوار ہوکر جلد آؤ کہ ہوا کا یہ چڑھاؤ اتر نہ جائے – میری سونا سی جان میں اس ملیں ہوتے ہوئے روپ میں تم اپنی چمک دمک سے نئی جھلکار پیدا کردو –

پھاگن ماس: پھاگن ماس کی ہوا سرسرا رہی ہے جس سے پیڑ پودے کانپنے لگتے ہیں میرا من چونک چونک اُٹھتا ہے میرے دنوں کا سکھ نہ جانے کہاں چلا گیا اور میری راتوں کی نیند کیسے اُڑ گئی ہے – دن سندر ہونے لگا ہے اور رات پلٹ گئی ہے مگر میرا مورکھ راجا ابھی پلٹ کر نہیں آیا – جیسی بھی رہی تو یوون کا سکھ پھر کہاں – چاروں دشاؤں میں ہوا کے جھونکے لہرا رہے ہیں اور جب وہ پیڑوں کی ڈالیوں اور پتوں سے ہو کر گذرتے ہیں تو بے اختیار دھونی پیدا کرتے ہیں تالیاں سی بج اُٹھتی ہیں –

چیت ماس: چیت ماس میں ناریاں رنگ برنگے وستروں سے سج کر چورنگی ہو گئی ہیں میرا پتی پردیس میں ہے میں کس کے سہارے جیوں میری چولی آنسوؤں سے بھیگ چلی ہے لوگ مجھ پر ہنستے ہیں، میری سکھیاں میرے پاس بیٹھی ہوئی ہیں ان کے دانت سفید کوڑیوں کی طرح چمک رہے ہیں اور ناچ پھول کی پنکھڑیوں کی طرح رنگیں ہیں وہ مجھے کہتی ہیں، ہے سکھی ہولی کھیلنے چلو، جو دنیا آج دکھائی پڑ رہی ہے وہ مکمل نہیں ہوگی – میں کیسے ہولی کھیلوں میں تو ایک ایسے راجا کی بیوی ہوں جو دولت حاصل کرنے کی غرض سے چاکری کرنے بدیس گیا ہوا ہے –

بیساکھ ماس۔ ویشاکھ میں دھان کاٹا جاتا ہے پانی میں ٹھنڈک آتی ہے اور پان پکتے ہیں – سونے کی کایا روپی ورکش کو جل کے گھڑوں سے سینچتے ہیں جس سے وہ تروتازہ ہوتا ہے – میرا مورکھ راجا میرا ساد نہیں جانتا وہ ہاتھ میں گھوڑے کی لگام پکڑے ہوئے راج دربار کی سیوا کر رہا ہے –

جیٹھ ماس: ہے جیٹھانی دیکھو یہ جیٹھ ماس لگ گیا ہے میرا مکھ کمہلا گیا اور لب سوکھ گئے ہیں – اس ماہ میں دن بے طرح تپتے ہیں میرے پیر زمین پر نہیں پڑ سکتے پھول میں جلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں مگر میری کایا میرا یوون تو میری اپنی آگ میں جل رہا ہے – ہنس جھیلوں اور تالابوں کو پانی سوکھ جانے پر چھوڑ کر چلے گئے ہیں –

اشاڑھ ماس: اساڑھ ماس میں میگھ لوٹ آئے ہیں پانی سے بھرے تال اور گولیں کھل مل کر بہہ رہی ہیں دھول بیٹھ گئی ہے اگرچہ اساڑھ کا مہینہ آ گیا ہے مگر میرا سوامی ابھی تک نہیں لوٹا گھمیرا بادل مست ہاتھی کی طرح آکاش میں چڑھتا آتا ہے اور اِدھر اُدھر ڈول رہا ہے معلوم نہیں میرا پتی جو چاکری کرنے گیا ہے وہ اس سمے کیا کر رہا ہوگا –

ساون ماس : شراون ماس کا میگھ چھوٹی چھوٹی دھاروں میں برستا ہے ایسے رم جھم کرتے سمے میں اپنے پیارے پتی کے بغیر میں کیسے رہوں ٹیڑی آس لگائے ہوئے ہے پپیہا «پیھو پیھو» کر رہا ہے مجھ اکیلی استری کو ساون ماس روسا ہوا دکھائی دیتا ہے –

بھادوں ماس : بھادوں کا مہینہ گہری گمبھیر ورشا کر رہا ہے چاروں اور جل تھل ہو رہا ہے جیسے ساگر اُمڈ پڑا ہو رات اندھیروں سے بھری ہے گھنگھور بادلوں میں بجلی رہ رہ کر چمک اُٹھتی ہے میگھ اپنے جل کے بوجھ کے کارن نیچے آگئے ہیں جیسے دھرتی سے ملے ملے چل رہے ہوں ایسے میں بھی وہ مورکھ راجا میری سدھ نہیں لیتا – ہے میرے سوامی ایک تو میں استری ہوں اور اسیر اکیلی ہوں اب تم ہی بتاؤ میں یہ دکھ کیسے سہوں –

اسوج ماس : اسیوں میں راج متی نے آشا لگائی اس نے راج بھون اور اپنی سیج کو سجایا اس نے چوپال چوکھنڈی ڈیوڑھی اور پرکوٹا کو بھی بھلی پرکار سپائی پتائی سے سجایا سنوارا وہ گورکھشوں اور منڈیروں پر خوشی خوشی پھر رہی تھی کہ اس کا مورکھ مگر مدھ ماتا شوہر کہیں سے آجائیگا –[1]

اس ترجمہ سے بھی اس دل آویز حقیقت نگاری اورحسن بیان کا پتہ چل سکتا ہے جس سے کوی نرپتی ناتھ (नरपतिनाथ) نے اس لوک کتھا کو آراستہ کیا ہے آخیر کا بند جس میں راج متی ایک خاموش مگر حسین تصویر کی طرح منظر کے سامنے آتی ہے راس نگاری کے اثرات کا اظہار ہے سچ یہ ہے کہ یہ بارہ ماسہ بھی پالنی کی طرح کا بارہ ماسہ ہے جس میں خاموشی سے کوی کا اپنا بیان بھی شامل ہو جاتا ہے –

اس کے بعض بند ایسے ہیں جن میں صرف غم جدائی کا بیان ملتا ہے کچھ میں رتو ورن کی پرچھائیاں بھی دل و نگاہ پر اپنا عکس ڈالتی نظر آتی ہیں کہیں کہیں سٹ رتو ورن کی جھلک بھی مل جاتی ہے لیکن اس کی داخلی فضا اس سے بہ مراتب الگ ہے آخیر کا بند مقامی ماحول کی ایک سچی تصویر ہے یہ ایک چھوٹے سے راجا کی چوکھنڈی ہے اسوج کا مہینہ آنے پر جس کی سجاوٹ اور لپائی پتائی ہو رہی ہے – راج متی اس گڈھی میں اپنے پتی کا انتظار کر رہی ہے اب وہ آیا ہی چاہتا ہے –

---

1 ملاحظہ ہو بیل دیو راسو : ۷۸ تا ۶۷

ترجمہ : اس سمے راج متی ایسی لگ رہی ہے جیسے سونے کی کپی ہو جسمیں موم کی تہہ چڑھا دی گئی ہے وہ مست ہستی کی چال چلتی ہوئی اوپر اوپر پھر رہی تھی اس کے کیس ہوا میں لہرا رہے تھے اور چہرہ خوشی سے تمتما رہا تھا جیسے اندھیری رات میں اکیلا جیون بھرپور چاند ۔

ایک دوسری کہانی جس میں رتو ورنن اور بارہ ماسائی روایت کے ایک سے زیادہ نمونے ملتے ہیں مادھونل کام کندلا ہے جسے « راجستھانی بھاشا اور ساہتیہ» کے مصنف ڈاکٹر مہیشوری نے اکبری دور کی تصنیف قرار دیا ہے اس تصنیف پر اس عہد کی پریم کتھاؤں کا [جن میں جائسی اور ان کے پیش رووں کی شعری تخلیقات بھی شامل ہیں] گہرا اثر نظر آتا ہے اسی کے زیر اثر اس میں شٹ رتو ورن کو جائسی کی طرح ویوگ ورن کے بجائے سمبھوگ کے بیان کے لئے پیش کیا گیا ہے ایسا اودھی کے کوی ملا داؤد اور قطبن کے یہاں بھی ملتا ہے بہر نوع اس میں اس عہد کی فضا کا بقول ڈاکٹر مہیشوری عکس موجود ہے ۔

तत्कालीन लोकरुचि का पर्याप्त परिचय मिलता है।

یہ بارہ ماسہ پھاگن ماس سے شروع ہوتا ہے ۔ ان میں سے مادھونل برہ ماس کے کچھ نمونے دیئے جاتے ہیں ۔

फाल्गुन मास

फरकत फोक टनु फिरइ, फागुण फूफकार ।
फूनी मक्ष फणगर जिसिउ, जउ जमली नहींदार ॥
चंग वज्जावइ केतला, पीला रग पलाश ।
ओइइ ते जमली नहीं, ज्यंह असारी आस ॥
काम कंदला तू रही, हाड हियाना मांही ।
वारापणि! वाम्रइ रखे, होलो धीकइ त्यांहीं ॥

ज्येष्ठ मास :

अंबर तापई क्षिति तपइ, जलण जलइ पग-हेवि ।
तइ घट माहि घूंघट करिउ, आवत एणइ जेठि ॥
हूं लूकिउ रे लाडको, विहाडी वूरि पीयाण ।
माहरू भमइ तुह्मारडा, पंजर पूठइ प्राण ॥
अंतरि बारइ रवि तपइ, विशा प्रति दि छाह ।
शीतल तुझ संभावर वंउ, अवर न एकू ठाह ॥

भाद्रपव मास :

भाइ बडइ सरोवर भरिया, नीर निरंतर होय ।
रिवयां-भीतंरि हूं रडुं, नीर निवारि न कोइ ॥

बापी अइ 'पीउ' 'पीउ' करइ, कामकवला अेम।
तिम तिम तन म्हारा तजूं, छीणु थाइ क्षेम॥
भाद्रवडइ भागी मणा, उतपति अन्न-सगाल।
काम कवला! तूं पखइ, माहरइ वहइ दुकाल॥

پھاوارتھہ- پھاگن ماس: پھاگن کی ہوا اس پرکار سنساتی ہوئی گذر رہی ہے جیسے کوئی ناگ بیند سے جاگ کر پھنکار رہا ہو- سویم میرے بھیتر برہ کا جو کالا ناگ بیٹھا ہوا ہے اور چپکے ہی چپکے میرے من کو ڈس رہا ہے اس سے بچنے کی کوئی صورت نہیں- لوگ خوش ہو ہو کر جھوم رہے ہیں چنگ بجا رہے ہیں اور ٹیسو کے رنگ کھیل رہے ہیں- جو ناریاں اپنے پتی کے ساتھ سکھ کر رہی ہیں ان کے من میں رتو بسنت کی ساری خوشیاں سمٹ آئی ہیں- لیکن کام کندلا کے من میں خوشی کہاں وہ پرتم کے آنگن میں کس کے ساتھ ہولی کھیلتی کس پر رنگ ڈالتی وہ تو اپنے من کے بھیتر ہی سمٹی رہی- اے کام کندلا تیرے اندر چھپی ہوئی عورت کو تو برہ کی یہ گھڑی ہولی کی طرح راکھ کئے دے رہی ہے-

جیٹھہ ماس: آسمان سے جیسے آگ برس رہی ہے زمین توے کی طرح جل رہی ہے- دھرتی پر پیر رکھنا مشکل ہے- جیٹھہ (ماس) کو آتے ہوئے دیکھ کر «دھرا» نے دھول سے اپنے گھونگھٹ کا پٹ ڈال لیا ہے- میں تھوڑی عمر کی بالا ہوں میرا پریے پتی مجھے چھوڑ کر دنوں کے فاصلے پر چلا گیا ہے- یہ گرمی کے دن مجھ پر کتنے بھاری ہو گئے ہیں- پھر بھی میرے پران میرے پیحر میں اس کی آس میں اُلجھے ہوئے ہیں- ہے میرے پران پتی سوریہ آکاش میں جل رہا ہے اور چاروں اور جوالا ہی جوالا ہے ایسے رکھشنوں میں تجھے یاد کرنا بھی میرے من کو شیتل کرتا ہے-

بھادوں ماس: بھادوں میں تال تلیاں بھر جاتے ہیں پھر بھی لگاتار پانی برستا رہتا ہے جیسے میرے آنسوؤں کی دھارا بہتی رہتی ہے- میں ہردے کے بھیتر روتی رہتی ہوں ہر گھڑی آنسو بہاتی رہتی ہوں مگر کون ہے جو میرے آنسو پونچھے پپیہا «پیہو پیہو» کرتا ہے جیسے کام کندلا اپنے پتی کی یاد میں تڑپتی ہے- میرا شریر برابر گھٹ رہا ہے میرے جینے کی آس ٹوٹ رہی ہے تو منہ سورتی ہے آنسو برساتی ہے اور ورشا کال میں برہا کے اسھن دکھ تجھے سہنے پڑ رہے ہیں[1] -

---

1 اس کے لفظی ترجمہ کے لئے میں ترلوچن شاستری کا آبھاری ہوں -

جیسا کہ ڈاکٹر مہیشوری نے لکھا ہے- یہ «مدھیہ ورگیہ جیوں کی پریم کتھا ہے» جس میں آدرش پریم کو پیش کیا گیا ہے- اس کے بین السطور میں معاشرتی ماحول اس یگ کے ریت رواج دھرم وشواس رہن سہن گھریلو ساروسامان کی بڑی خوبصورتی سے تصریرکشی کی گئی ہے بالخصوص راجستھانی اور گجراتی گھرانوں میں رتو میں جوجو سکھہ سامگریاں ہوتی تھیں اُنکا ایک سچا اور بہت سندر چتر چترن کیا گیا ہے-

دونوں کے ملن اور سمبھوگ کا بیان تو گویا جائسی کے شٹ رتو ورنن کی یاد دلاتا ہے-

بارہ ماسہ جیسی مقبول عام اور لوک ساہتیہ کی روایت سے گہرے طورپر جڑی ہوئی کسی شعری صنف کے چند نمونے خواہ وہ کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں اس کے مختلف رنگوں اور آہنگوں کی تمام تہوں اور سطحوں کو پیش نہیں کر سکتے - یہ روایت پریم کاویہ اور ویرگاتھاؤں میں پرانی راس رچناؤں سے ہوتی ہوئی آگے بڑھکر عوامی گیتوں میں شامل ہوگئی- راجستھانی ہندی میں اس کے بہت سے نمونے لوک گیتوں میں ملتے ہیں- میرا کا بارہ ماسہ جو برج اور راجستھانی کی مشترک روایت سے تعلق رکھتا ہے- وہ بھی ایک گیت ہی کے روپ میں ہے- جسے یہاں پیش کیا ہے- (یہ راگ دیس میں ہے)

"राग देस"

पिया मोहि दरसण दीजै हो।
बेर बेर मैं टेरहुँ, अहे क्रिया कीजै हो॥ टेक॥

जेठ महीने जन्म बिणां पंछी दुख होई हो ।
मोर आसाढ़ाँ कुरलहे, घनचागण सोई, हो ।

सावन मैं झड़ लागियो, सखि तीजाँ खेलै, हो ।
भादवँ नदिया बहैं, दूरि जिन मेलै हो ।

सीप स्वाति ही झेलती, असोजाँ सोई हो ।
देव काती में पूजहे, मेरे तुम होई, हो ।

मगसर ठंड बहोती पड़ै, मोहि बेगि सम्हालो, हो ।
पोस मही पाला घणा, अबही तुम न्हालो, हो ।

महा मही बसंत पचमी, कागा सब गावैं हो ।
फागुण फागा खेलहैं, बणराई जरावैं हो ।

चैत चित्त में ऊपजी, दरसण तुम दीजे हो ।
बैसाख बणराई फूलवै, कोइल कुरलीजै हो ।
काग उड़ावत दिन गया, बूझूं पिंडत, जोसी हो ।
मीरा बिरहिणि ब्याकुली, दरसण कब होसी हो ।।[1]

ترجمہ : ہے میرے پریتم میں باربار تمھیں (ٹیٹری کی طرح) پکارتی ہوں حیٹھ کے مہینہ پانی کے ابھاؤ میں رکھشیں ہو رہی ہیں۔ مہربانی کر کے مجھے درس دکھا جاؤ۔

اساڑھ کے مہینہ میں مور بادلوں کے لئے کروں شبد کر رہے ہیں اور یہی صورت چاتک پکشیوں کی بھی ہے۔ ساون کے مہینہ میں ورشا کی جھڑی لگ جاتی ہے اور سکھیاں تیج کا تہوار مناتی ہیں۔ بھادوں مہینے میں بہت پانی برس جانے کے کارن ندی نالے بہہ نکلتے ہیں۔ ہے میرے پریتم تم مجھ سے دور مت رہو۔

کوار ماس میں سب سوامتی نکشتر (کیا وای مینہ) کی بوند کو دھارن کر لیتی ہے۔ کارتک ماس میں استریاں دیو پوجن کرتی ہیں مگر ہے پریتم میرے دیوتا تو تم ہو، میں تمھارے بن کس کی پوجا کروں۔ اگھن ماس میں بہت ٹھنڈ پڑتی ہے۔ ہے میرے پریتم میری اور شیگھر ھی دھیان دو دیر نہ کرو۔ پوس کے مہینے میں زمین پر بے طرح پالا پڑتا ہے تم سویم ھی آ کر دیکھہ لو کہ یہ پالا میرے لئے کتنے کشٹ پیدا کر رہا ہے۔ مجھے کتنا دکھ دے رہا ہے۔

ماگھہ کے مہینے میں بسنت پنچمی آتی ہے اور سب لوگ ملکر ہولی کا گیت گاتے ہیں۔ پھاگن میں سب مل جل کر پھاگ کھیلتے ہیں۔ بسنت رتو کا یہ آگمن میری پیڑا کو کچھہ اور بڑھا دیتا ہے میرے من میں برہا کی آگ بھڑک اُٹھتی ہے۔ چیت ماس میں میرے من میں پیا ملن کی لالسا کیسے جاگ اُٹھتی ہے۔ ہے میرے پریتم تم اس ماس میں ضرور درس دینا۔ بیساکھ میں اِدھر سے اُدھر تک بسنت کی شوبھا بکھر جاتی ہے۔ ہے میرے پریتم میں دن رات ویاکل رہتی ہوں اور بیقرار ہوکر تمھیں پکارتی ہوں۔

بارہ ماسہ کا یہ انداز ایک طرف اس کا رشتہ راگ رنگ سے جوڑ دیتا ہے دوسری طرف یہ مدھ بھری آواز آگے بڑھکر خود کو عوامی گیتوں کی لے میں تحلیل کر دیتی ہے۔

←—▣—→

---

1 ملاحظہ ہو میراں پداولی، ڈاکٹر کرشن دیو شرما : ص ۱۰۲ [مطبوعہ ایگل بک ڈپو نئی دھلی]

دیوان غالب مرتبہ سید ہاشمی کا اجمالی تعارف

ڈاکٹر احمر لاری

غالب اُردو کا تنہا شاعر ہے جس کے دیوان کی پانچ اِشاعتیں خود اس کی زندگی میں شائع ہوئیں اور اس کی وفات کے بعد اس کے دیوان کے سو سے زیادہ اڈیشن نکل چکے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اس نے جس کلام پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا تھا اور یہ اعلان کر دیا تھا کہ متداول دیوان سے باہر کے کلام کو اس سے منسوب نہ کیا جائے، اس منسوخ کلام کو بھی اہلِ نظر نے ڈھونڈ کر نکالا اور آنکھوں سے لگایا۔

سب سے پہلے مولانا حسرت موہانی نے غیر متداول کلام کو دیوانِ غالب میں شامل کیا۔ انھوں نے اپنے مرتبہ «دیوانِ غالب مع شرح» (اشاعتِ اول : ۱۹۰۵ء) میں بطور ضمیمہ غالب کی ایک مکمل غزل (۷ شعر) اور مختلف غزلوں کے ۲۹ - اشعار ایسے دیئے ہیں جو متداول دیوان میں نہیں ملتے۔ ان میں سے ۲۵ اشعار «گلِ رعنا» سے اور باقی ۱۱ اشعار دیگر ماخذ سے لئے گئے ہیں۔ اس کے بعد یہ روایت عام ہوگئی اور مولانا نظامی بدایونی نے جب ۱۹۱۵ء میں نظامی پریس بدایوں سے دیوانِ غالب کا ایک نفیس اور خوبصورت اڈیشن شائع کیا تو اس میں بطور ضمیمہ غالب کے ۱۳ غیر متداول اشعار بھی شامل کیے۔ یہ سارے اشعار حسرت کے مرتبہ دیوان کے ضمیمے میں موجود ہیں، اس لئے یہ قیاس کرنا بے جا نہ ہوگا کہ مولانا نظامی نے وہیں سے یہ اشعار لئے ہیں۔ لیکن ان دونوں اصحاب کے یہاں غالب کے غیر متداول کلام کو اکٹھا کرنے کی پوری کوشش نہیں ملتی۔ انھیں جو کلام آسانی سے دستیاب ہو گیا اسے ضمیمہ کی شکل میں دیوان کے آخر میں بطور نمونہ شامل کر دیا اور اس پر مطمئن ہوگئے جس شخص نے غالب کے غیر متداول کلام کو اِکٹھا کرنے کی بھرپور کوشش کی اور اسے دیوان کے متن میں جگہ دی یا بطور ضمیمہ شامل دیوان کیا، وہ سید ہاشمی فرید آبادی ہیں۔

۱۹۱۳ء میں انجمن ترقی اُردو نے دیوانِ غالب کا ایک نیا اڈیشن اہتمام کے ساتھ شائع کرنے کا فیصلہ کیا۔ مولوی عبدالحق انجمن کی مختصر رپورٹ میں لکھتے ہیں:

> «انجمن نے یہ بھی ارادہ کیا ہے کہ مرزا غالب کے دیوان کا ایک نفیس اور صحیح اڈیشن طبع کیا جائے، اور اس میں یہ جدت ملحوظ رکھی

جائے گی کہ موجودہ نامور انشاپردازوں سے مرزا کی شاعری کی بعض خصوصیات پر مضامین لکھوا کر دیوان کے شروع میں درج کئے جائیں»–[1]

آل انڈیا محمڈن اینگلو اورینٹل ایجوکیشنل کانفرنس کے اِجلاس منعقدہ راولپنڈی [آخر ۱۹۱۳ء] میں انجمن ترقی اُردو کی رپورٹ پیش کرتے ہوئے مولوی عبدالحق نے دیوان غالب کی اشاعت کے سلسلے میں انجمن کی کوششوں پر اِن الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

«مرزا غالب اُردو کے ایسے باکمال شاعر گذرے ہیں جن کا شمار دنیا کے اعلیٰ شاعروں میں ہوسکتا ہے، اور جوں جوں زمانہ گذرتا جاتا ہے اُن کے کلام کی روز بروز قدر بڑھتی جاتی ہے – لیکن افسوس ہے کہ ان کا کلام ایسا غلط اور خراب چھپا ہے، جسے دیکھ کر سخت افسوس ہوتا ہے – انجمن نے ایک صحیح اور عمدہ اڈیشن چھاپنے کا اِرادہ کیا ہے اور اس خیال کو اکثر اصحاب نے پسند فرمایا ہے، اور اس کے ساتھ یہ جدت بھی کرنی چاہی ہے کہ اُردو زبان کے نامور اہل قلم سے مرزا صاحب کی خصوصیات شاعری پر مضامین لکھوا کر ان کے کلام کے ساتھ شائع کئے جائیں – چنانچہ ملک کے مستند اور مشہور اِنشاپردازوں سے یہ استدعا کی گئی ہے، لیکن سوائے عبدالحلیم شرر اور مولوی رضا علی وحشت کے کسی نے حامی نہ بھری – لیکن اب تک ان صاحبوں سے بھی مضامین حاصل نہیں ہوئے – خوش قسمتی سے مرزا صاحب کے دیوان کا ایک صحیح قلمی نسخہ بھی دستیاب ہوگیا ہے – یہ نسخہ نواب ضیاءالدین صاحب نیر نے لکھوایا تھا اور مرزا صاحب کی نظر سے گذر چکا ہے – جناب نواب احمد سعید خان صاحب[2] نے بکمال عنایت و لطف، وہ نسخہ انجمن کو مستعار عنایت فرمایا اور انجمن نے اس پر سے ایک نسخہ تیار کیا ہے – لیکن چونکہ مرزا کا کلام مشکل و دقیق ہے، اس لئے یہ خیال کیا گیا کہ بعض بعض مقامات پر ضروری حواشی اور شرح لکھ دی جائے – یہ اڈیشن تیار ہو رہا ہے اور آئندہ سال طبع ہو جائے گا –»[3]

---

1 الناظر، مئی ۱۹۱۳ء، صفحہ ۔

2 نواب سعیدالدین احمدخان عرف احمد سعید خان، طالب دهلوی، نواب ضیاء الدین احمد خان نیر و رخشاں کے بیٹے تھے –

3 رپورٹ متعلق بست و ہشتم آل انڈیا محمڈن اینگلو اورینٹل ایجوکیشنل کانفرنس مطبوعہ انسٹیٹیوٹ پریس، ص ۱۳۸ - ۱۳۹ –

دیوان غالب کے اس نئے اڈیشن کی ترتیب و تدوین کا کام سید ہاشمی کے سپرد کیا گیا تھا - انھوں نے ۱۹۱۰ء تک اس کا مبیضہ تیار کر لیا - متداول کلام کے علاوہ انھوں نے «دیوان غالب اُردو مع شرح» مرتبہ حسرت موہانی کے ضمیمہ، دیوان غالب کے قلمی نسخہ مملوکہ نواب احمد سعید خاں طالب اور دوسرے ذرائع سے کافی غیر متداول کلام بھی حاصل کر کے شامل دیوان کیا - اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں :

«انجمن ترقی اُردو نے اول ہی اول ۱۹۱۳ء یا ۱۹۱۴ء میں دیوان غالب کا ایک نسخہ چھاپنے کا ارادہ کیا تھا - تجویز یہ تھی کہ دیوان غالب کو عمدہ کاغذ پر خوش خط اور صحیح طبع کرایا جائے اور جہاں تک ممکن ہو مرزا صاحب کا غیر مطبوعہ اور گمشدہ کلام بھی تلاش کیا جائے - اس کے ساتھ چند مشہور ادیبوں سے درخواست کی گئی تھی کہ وہ کلام غالب کے مختلف پہلوؤں پر مضامین تحریر فرمائیں، تاکہ انجمن کے نسخے میں ایک علمی شان پیدا ہو جائے - تجویز کے اسی آخری حصے کی بدولت کتاب کی تیاری میں بہت دیر ہوئی - صرف جناب رضا علی صاحب وحشت (کلکتہ) نے انجمن کی درخواست پر ایک دلچسپ مضمون ارسال فرمایا - لیکن دیگر حضرات نے یا تو یہ درخواست قبول ہی نہ کی، اور یا قبول کی تو ایفائے وعدہ نہ کرسکے - دیوان کو صحیح اور جدید اصول تحریر کے مطابق لکھوانے اور غیر مطبوعہ کلام کو جمع کرنے کی خدمت راقم الحروف کے سپرد ہوئی اور ۱۹۱۰ء تک کتاب کا مبیضہ تیار ہوگیا - نیز مختلف ذرائع سے جو کچھ غیر مطبوعہ کلام مل سکا، اسے حسب مواقع داخل دیوان کر لیا گیا -» [1]

ابھی انجمن کی تجویز اسی منزل میں تھی کہ مولانا نظامی بدایونی نے ۱۹۱۵ء میں نظامی پریس بدایوں سے دیوان غالب کا ایک نیا اڈیشن شائع کر دیا - [2] اس سے انجمن کے ارادوں پر اوس پڑگئی - اتفاق سے اسی زمانے میں ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری یورپ سے وطن واپس آئے [3]، اور اب دیوان غالب کی ترتیب نو کا کام ان کے سپرد کیا گیا اور سید ہاشمی نے جو دیوان مرتب کیا تھا اسے ان کے حوالے کر دیا گیا - ڈاکٹر بجنوری نے بڑی محنت سے اس پر نظر ثانی کی اور اس کی کتابت بھی

---

1 سید ہاشمی، تبصرہ بر دیوان غالب (نسخۂ حمیدیہ) مشمولہ سہ ماہی اُردو، اکتوبر ۱۹۲۲ء ص ۷۰۳ -

2 اس دیوان کے خاتمے کی عبارت کے نیچے تاریخ ۲۲ مارچ ۱۹۱۵ء درج ہے -

3 ڈاکٹر بجنوری ۱۹۱۵ء کے اواخر یا ۱۹۱۶ء کے شروع میں ہندوستان واپس آئے -

شروع کرادی۔ وہ اسے بڑے اہتمام سے چھپوانا چاہتے تھے۔ اس کے لئے وہ ہندوستان کے بہترین مطبعوں سے مراسلت کر رہے تھے اسی دوران میں حمیدیہ لائبریری بھوپال میں دیوان غالب کا وہ قلمی نسخہ مل گیا جو «نسخۂ بھوپال» کے نام سے مشہور ہے۔ «نسخۂ بھوپال» کے ملتے ہی ڈاکٹر بجنوری «نسخۂ ہاشمی» کو فراموش کر کے اس کی ترتیب و تدوین میں مصروف ہوگئے۔ اس کے متعلق سید ہاشمی لکھتے ہیں:

«ڈاکٹر بجنوری مرحوم اس غیر مطبوعہ نسخے کو قدیم دیوان کے ساتھ اس طرح طبع کرنا چاہتے تھے کہ کتاب کے ایک صفحے پر قلمی نسخے کے اشعار ہوں اور مقابل صفحے پر متداول دیوان کی وہی غزلیں جن کے اشعار حاکا سے مرزا صاحب نے خارج کر دئے تھے، مگر اس قلمی نسخے میں محفوظ رہ گئے تھے۔ اور مطبوعہ یا قلمی نسخے کی وہ غزلیں جو ایک ہی میں پائی جاتی ہیں ان کے سامنے کا صفحہ سادہ چھوڑ دیا جاتا کہ دیکھنے والے کو بلا دقت قدیم و جدید کلام کا فرق اور بعد کی اصلاح و نسخ کا حال معلوم ہوجاتا۔

یہ بھی اُمید تھی کہ ڈاکٹر عبدالرحمان اس نئے کلام کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار اور پہلے تبصرے میں بہت کچھ اضافہ فرمائیں گے۔ لیکن دیوان کی کتابت کا ابھی آغاز ہی ہوا تھا کہ ان کا ب وبائی میں انتقال ہوگیا اور وہ سب اُمیدیں جو مرحوم کی ذات سے وابستہ تھیں خاک میں مل گئیں»[1]

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ ڈاکٹر بجنوری کا وہ مقالہ جو پہلے نسخہ حمیدیہ میں بطور مقدمہ اور بعد میں کتابی شکل میں محاسن کلام غالب کے نام سے شائع ہوا، اصلاً نسخہ ہاشمی کے ساتھ بطور مقدمہ شامل کرنے کی غرض سے لکھا گیا تھا۔ اس کا مزید ثبوت یہ ہے کہ اس مقالے میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جو نسخۂ ہاشمی میں موجود نہ ہو۔

نسخۂ بھوپال کی بازیافت کے چند ماہ کے اندر ہی ۷ نومبر ۱۹۱۸ء کو ڈاکٹر بجنوری کا انتقال ہوگیا۔ ان کی وفات کے بعد مختلف اصحاب کے درمیان نسخۂ بھوپال کو حاصل کرنے کے لئے کشمکش شروع ہوگئی، جس میں بالآخر مفتی انوارالحق کامیاب ہوئے۔ مگر اس کشمکش میں ڈاکٹر بجنوری کے نسخۂ ہاشمی

1 سہ ماہی اُردو، اکتوبر ۱۹۲۲ء (محولہ بالا تبصرہ)، ص ۷۰۴-۷۰۵۔

پر نظر ثانی اور نسخۂ بھوپال کی ترتیب و تدوین کے سلسلے میں جو کام کیا تھا وہ ضائع ہوگیا ۔ البتہ خوش قسمتی سے دیوان غالب کا وہ نسخہ دستبرد زمانہ سے محفوظ رہا جسے سید ہاشمی نے ترتیب دیا تھا ۔ یہاں اسی نسخے کا تعارف مقصود ہے ۔

یہ دیوان بادامی رنگ کے اعلیٰ قسم کے ولایتی کاغذ پر خوش خط لکھا ہے ۔ اوراق کی تعداد ۷۰ ہے اور سائز ۱۳٫۱×۸٫۱ ہے ۔ جلد بندی بہت بعد کی ہے ۔ دیوان کے شروع اور آخر میں چند سفید اور سادہ اوراق ہیں جو غالباً جلد بندی کے وقت لگائے گئے ہیں ۔ شروع اور آخر کے آٹھ آٹھ اوراق اور ورق ۵۲ کے حاشیے پر سفید کاغذ لگا کر شیرازہ بندی کی گئی ہے ۔ ابتدائی چند اوراق جگہ جگہ سے پھٹ بھی گئے ہیں ۔ جنھیں عکسی کاغذ لگا کر جوڑا گیا ہے ۔ مسطر اٹھارہ سطری ہے ، لیکن ہر صفحے پر اس کی پابندی نہیں کی گئی ہے ۔ شروع کے چند صفحات نیلی روشنائی سے لکھے گئے ہیں ، باقی سارا دیوان سیاہ روشنائی سے لکھا ہے ۔ متن کا بیشتر حصہ کسی کاتب کا تحریرکردہ ہے ، لیکن حواشی سید ہاشمی کی تحریر میں ہیں ۔

دیوان کے ورق ۱ (الف) پر سب سے پہلے یہ عبارت ہے : «مسودۂ نسخۂ دیوان غالب مرتبہ سید ہاشمی فریدآبادی» ۔ اس کے بعد غزلیں شروع ہو جاتی ہیں ، جو ورق ۵۰ (الف) پر ختم ہوتی ہیں ۔ ردیف «ی» کی آخری تین غزلیں سید ہاشمی کے خط میں ہیں ۔ ورق ۵۱ (الف) و (ب) پر «افراد» کے عنوان کے تحت مفرد اشعار ہیں کچھ نئے اشعار کے علاوہ وہ مفرد اشعار بھی جو متداول دیوان کے متن میں شامل تھے ، یہاں درج کیے گئے ہیں ۔ ورق ۵۲ (الف) و (ب) سادہ ہے ۔ ورق ۵۳ (الف) سے قصائد شروع ہوتے ہیں جو ورق ۵۷ (ب) پر ختم ہوتے ہیں ۔ اسی صفحے سے مثنوی «در صفت انبہ» شروع ہوتی ہے اور ورق ۵۸ (ب) پر ختم ہوتی ہے ۔ ورق ۵۸ (ب) ہی سے قطعات شروع ہو جاتے ہیں جو ورق ۶۲ (ب) پر ختم ہوتے ہیں ۔ قطعہ «مسطور ہے گذارش احوال واقعی» کے بعد وہ سہرا بھی درج ہے ، جس کی معذرت کے طور پر یہ قطعہ لکھا گیا تھا ۔ ورق ۶۲ (ب) سے رباعیات شروع ہوکر ورق ۶۴ (الف) پر ختم ہوتی ہیں ۔ ورق ۶۴ (ب) سادہ ہے ۔ ورق ۶۵ (الف) سے ورق ۷۰ (الف) تک کچھ غیر مطبوعہ کلام ہے[1] ۔ یہ غیر مطبوعہ کلام ہر ورق کے صفحہ (الف) پر لکھا گیا ہے ، ان اوراق کے صفحات (ب) سادہ ہیں ۔

متداول دیوان کی حد تک اس دیوان کا ماخذ بڑی حد تک «دیوان غالب اُردو مع شرح» مرتبہ حسرت موہانی ہے ۔ حسرت کے مرتبہ دیوان کا متن دیوان غالب

---

1 اب یہ کلام غیر مطبوعہ نہیں رہا ، نسخۂ عرشی اور نسخۂ مالک رام میں شائع ہو چکا ہے ۔

کے تیسرے اڈیشن پر مبنی ہے۔ اس طرح بالواسطہ یہ دیوان مطبع احمدی کے اڈیشن کے مطابق ہے۔ لیکن سید ہاشمی نے اکثر جگہ متداول کلام کے متن میں نواب احمد سعید خاں کے قلمی نسخے کے مطابق ترمیم بھی کی ہے اور اس کی وضاحت حاشیے میں کر دی ہے۔

اس دیوان کی پہلی غزل یہ ہے:

نہ رہی شرم ہے نا وصف سوختی اہتمام اس کا
نگیں میں جو شرار سنگ ناپیدا ہے نام اس کا

مسی آلودہ ہے مہر نوازش نامہ ظاہر ہے
کہ داغ آرزوئے بوسہ دیتا ہے پیام اس کا

نہ امید نگاہ خاص ہوں محمل کش حسرت
مبادا ہو عنان گیر تغافل، لطف عام اس کا

اور دوسری غزل یہ ہے:

دود کو آج اس کے ماتم میں سیہ پوشی ہوئی
وہ دل سوزاں کہ کل تک شمع ماتم خانہ تھا

شکوۂ یاراں غبار دل میں پنہاں کر دیا
غالب ایسے گنج کو شایاں یہی ویرانہ تھا

یہ دونوں غزلیں متداول دیوان میں نہیں ملتیں۔ ان کے بعد «نقش فریادی ہے» والی غزل ہے۔ مذکورہ بالا غزلوں کے متعلق سید ہاشمی نے مندرجہ ذیل حاشیہ لکھا ہے:

«اول کے یہ پانچوں شعر مولانا فضل الحسن صاحب حسرت موہانی نے گل رعنا سے لیے ہیں اور اپنے مشرح دیوان غالب کے آخر میں انھیں بحوالہ مذکور درج کیا ہے۔ ہم نے یہ اور دیگر اشعار، جو متداول دواوین میں موجود نہیں، اپنے اپنے موقع سے نقل کیے ہیں اور ان کے بارے میں کسی قدر تفصیل سے دوسری جگہ بحث کی ہے۔ غزل نمبر ۲ کے خارج شدہ اور دو شعر بھی یادگار غالب صفحہ ۱۱ پر مولانا حالی مرحوم نے تحریر کیے ہیں لیکن نہ وہ موجودہ دیوان میں موجود ہیں نہ گل رعنا میں۔ لہذا انھیں داخل دیوان کرنا درست نہ ہوگا۔ وہ شعر یہ ہیں:

موسم گل میں مئے گلگوں حلال میکشاں
عقد وصل دختر رز انگور کا ہر دانہ تھا

ساتھ جنبش کے بہ یک بر خواستن طے ہو گیا
گوئیا صحرا غبار دامن دیوانہ تھا» [1]

المختصر بہت سا غیر متداول کلام اس دیوان میں شامل ہے جو بیشتر حسرت موہانی کے مرتبہ دیوان کے ضمیمے اور نواب احمد سعید خان کے قلمی نسخے سے ماخوذ ہے -

اختلاف متن کے سلسلے میں نسخۂ ہاشمی خصوصی اہمیت کا حامل ہے، کیونکہ اس کے ماخذ میں نواب احمد سعید خان کا مملوکہ نسخہ بھی شامل رہا ہے، جسے بقول مولوی عبدالحق نواب ضیاء الدین احمد خان نیر و رخشاں نے لکھوایا تھا اور جو غالب کی نظر سے بھی گزرا تھا - مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی نواب احمد سعید خان کے نسخے سے استفادہ کیا تھا - اس کے متعلق وہ ۱۷ جون ۱۹۱۳ء کے الہلال میں «مرزا غالب مرحوم کا غیر مطبوعہ کلام» کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

«اس قسم کے غیر مطبوعہ کلام میں سے دو اور رباعیاں جن نے اس مطبوعہ نسخے کے حاشیے پر خود مرزا صاحب کے ہاتھ کی لکھی ہوئی دیکھی ہیں، جو انھوں نے خواجہ فخرالدین حسین مصنف سروش سخن کو دیا تھا - اور دو قصیدے، دو قطعے، ایک قطعۂ تاریخ اور تین غزلیں اس قلمی نسخے میں ہیں، جو نواب سعیدالدین خان صاحب طالب رئیس دہلی کے پاس موجود ہے - اس مرتبہ دہلی میں وہ نسخہ چند دنوں تک میرے پاس رہا اور میں نے تمام غیر مطبوعہ کلام کی نقل لے لی ہے - اس کے لیے میں نواب صاحب موصوف کا شکرگزار ہوں -» [2]

مولانا آزاد اس نسخے کی صرف دو غزلیں اور دو قصیدے الہلال اور البلاغ میں شائع کر سکے - باقی چیزیں ضائع ہو گئیں - لیکن سید ہاشمی کے مرتبہ دیوان میں نواب احمد سعید خان کے نسخے کا سارا غیر متداول کلام شامل ہے اور بعض متداول اشعار کے متن میں بھی اس نسخے کے مطابق ترمیم کی گئی ہے - بحالت موجودہ جب کہ نواب احمد سعید خان کا نسخہ ناپید ہو چکا ہے، نسخۂ ہاشمی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے -

---

1 دیوان غالب (قلمی) مرتبہ سید ہاشمی، ورق ۱ (الف) -
2 بحوالہ عتیق صدیقی، غالب اور ابوالکلام، ص ۴۵ -

’جیسا‘ ’ایسا‘ ’سا‘ وغیرہ کا اِستعمال
بطور لفظ تشبیہ

سونیا چرنیکووا

مفرد جملے کے اندر بے جان اور جاندار چیزوں کی تشبیہ کے لئے مندرجہ ذیل ساخت مستعمل ہے :- وہ لفظ جس سے تشبیہ دی جاتی ہے + لفظ تشبیہ + وہ لفظ جس کی تشبیہ دی جاتی ہے - تشبیہ دکھانے والے الفاظ کے طور پر ’ایسا‘ ’جیسا‘ ’سا‘ اور ’کی طرح کا‘ ’کی مانند‘ وغیرہ آتے ہیں - یہ سب اس لفظ کے بعد استعمال ہوتے ہیں جس سے تشبیہ دی جاتی ہے اور ان کے جنس و عدد (عدد صرف مذکر میں دکھانا مقصود ہوتا ہے) اس لفظ کے مطابق ہوتے ہیں جس کی تشبیہ دی جاتی ہے - جس لفظ سے تشبیہ دی جاتی ہے اس کی حالت غیر فاعلی ہوتی ہے - جس لفظ کی تشبیہ دی جاتی ہے وہ بطور فاعل یا مفعول آتا ہے -

«بڑے بڑے آنسو ان کے سنگ مرمر کی چٹان جیسے گالوں پر بہہ رہے تھے» (عصمت چغتائی، چھوئی موئی ’دو ہاتھ‘ صفحہ ۵۹) -

«پہلے ایسا حوصلہ پیدا کرے جب کوئی اکبر سا بادشاہ کہلائے» (محمد حسین آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۲۸) -

«آگرے جیسا مقام » (محمد حسین آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۱۵) -

«کیا مسلمانوں کی فوج کا انحصار تم ہی جیسے بچوں کی شجاعت پر ہے جن کے ابھی دودھ کے دانت بھی نہیں ٹوٹے» (راشد الخیری، آفتاب دمشق، صفحہ ۵۶)

«مجھ سے آدمی کے منہ پر چڑھنا اور منہ لگنا کیا دل لگی ہے کچھ» (سرشار سیر کہسار، جلد اول، صفحہ ۴۲۲) -

«آپ ایسے آدمی کھاتے ہونگے باسی خمیری روٹیاں اور بیلا شوربہ» (مرزا رسوا، امراؤ جان ادا، صفحہ ۲۴۳) -

«تمہاری طرح کے لوگوں کا کوئی دین و ایمان نہیں ہے» (رفیق زکریا، رضیہ سلطانہ، ’گفتگو‘ ۴، ۱۹۶۸، صفحہ ۱۵۹) -

«بالکل زاہد صاحب کی طرح کی شکل کا» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۵۵)

جس لفظ کی تشبیہ دی جاتی ہے اس کے ساتھ نسبتی لفظ آسکتا ہے جس سے اس چیز کی خصوصیت ایک دوسری چیز کی بن جاتی ہے جیسے :-

«تجھ جیسا مغرور آدمی ہرگز یہ حق نہیں رکھتا کہ زندہ سلامت واپس جائے»
(راشدالخیری – آفتاب دمشق – صفحہ ۱۰۷)

«مجھ سی جوان جہان عورت پرائے مردوں میں کیونکر بےدھڑک چلی جائے»
(سرشار، فسانۂ آزاد، جلد سوم، صفحہ ۹۷)

«اس زندگی میں مجھ ایسا دلچسپ آدمی نہ ملیگا» (قرۃالعین حیدر، آگ کا دریا، صفحہ ۱٦۸)

اُردو قواعد کی کتابوں میں اس مسئلے پر خاص توجہ نہیں دی گئی ہے – اب تک یہ سوال نہیں حل کیا گیا ہے کہ 'جیسا'، 'ایسا'، 'سا'، 'کی طرح کا' (اور اُن کے صیغے) معنی اور اِستعمال دونوں لحاظ سے برابر ہیں یا نہیں اس حقیقت کو پیش نظر رکھ کر میں نے یہ مضمون لکھا ہے – اس مضمون کا ایک مقصد یہ بتانا بھی ہے کہ وہ لفظ جس کو تشبیہ دی جاتی ہے اور تشبیہ دکھانے والا لفظ دونوں مرکب لفظ، مرکب صیغے ہیں یا محض دو مختلف لفظوں کی ملاوٹ ہے – میرے خیال میں یہ ساخت اکثر لفظوں کی ملاوٹ ہوتی ہے – ان میں سے ہر ایک – معنی اور اِستعمال دونوں لحاظ سے الگ لفظ کہا جا سکتا ہے – تشبیہ کے معنی 'کی طرح کا'، 'ایسا'، 'جیسا'، 'سا' کے ذریعے سے ظاہر ہوتے ہیں – جس چیز سے تشبیہ دی جاتی ہے وہ ایک الگ لفظ سے بتایا جاتا ہے – ان دو لفظوں کی ملاوٹ سے جو معنی نکلتے ہیں وہ محاورے والے نہیں ہیں –

'کی طرح کا'، 'ایسا'، 'جیسا'، 'سا' اِسم اور فعل کے ساتھ آکر ہمیشہ وہی معنی دیتے ہیں جو تشبیہ کی ساختوں میں پائے جاتے ہیں –

جیسے :– «ایسے کاموں کے لئے اب تو ایک سے ایک نیا طریقہ نکل آیا ہے»
(شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۱۰۵)

«کیا مرد ایسا نہیں کرتے» (مرزا رسوا، امراؤ جان ادا صفحہ ۱۰۹)–

فعل کے ساتھ استعمال ہونے سے 'ایسا' کی صورت نہیں بدلتی ہے –

'جیسے' کے معنی ہیں گویا–

افعال اور اِسم و افعال کی ملاوٹوں کے ساتھ آنے پر اس کا یہی صیغہ ہوتا ہے–

«اس نے پہلے لینا چاہا پھر آشا کا منہ دیکھ کر جیسے چڑھ گیا» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۴۵) –

«بڑھیا میں جیسے تھوڑی دیر کے لئے دم آگیا» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۱۲) –

«چمکی جیسے شراب پئے تھی» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۹۳) –

'سا' لفظ اسم اور ضمیر کی غیر فاعلی حالت کے ساتھ استعمال ہوکر تشبیہ کے معنی پیدا کرتا ہے –

'سا' کے ایسے ہی معنی فعل اور حالیہ کے ساتھ آنے میں پائے جاتے ہیں – مثلاً – «اس کے پاؤں فرش پر جم سے گئے» (قرۃالعین حیدر، آخر شب کے ہم سفر، 'گفتگو' ۴، ۱۹۶۸، صفحہ ۶۸)

Synthetic فعل کے ساتھ آنے سے 'سا' کی جگہ فعل کے مادہ کے بعد ہوتی ہے اور فعل مرکب ہو جاتا ہے –

«پورن کو زور کا بخار چڑھا کہ بالکل کئی دن بے ہوش سا رہا» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۴۵) –

«بڑھیا راضی سی تھی» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۱۰)

«اسے اپنے لڑکھڑاتے پاؤں دفعتاً سنبھلتے ہوئے سے محسوس ہوئے» (راشد امجد، ٹوٹا ہوا ساس، 'فنون'، فروری، مارچ ۱۹۷۱، صفحہ ۱۱۲) –

«وہ شرمائی ہوئی سی اس سے ذرا ہٹ کر وہیں دری پر بیٹھ گئی» (شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۹۴)

مگر 'سا' کے معنی نہ صرف تشبیہ کے ہوتے ہیں بلکہ نسبت کے ساتھ استعمال ہوکر وہ نسبت سے ظاہر ہونے والی خصوصیت کو زیادہ کم یا زیادہ بڑا کر سکتا ہے – مثلاً :–

«اور باپ بےکار نکھٹو سا تھا» (عصمت چغتائی، ضدی ص ۷) –

«ذرا سی بات پر روٹھ جاتی» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۱۵۰) –

مندرجہ بالا ساختیں چیزوں کی نسبتی خصوصیت بڑھائی ہوئی بتاتی ہیں – ان جملوں کا مندرجہ ذیل جملوں سے مقابلہ کیجئے جہاں چیزوں کی نسبتی خصوصیت کم کی ہوئی یا شروع کی ہوئی دکھائی جاتی ہے – مثلاً

«وہ دبلا پتلا مریل سا آدمی تھا» (شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۱۲۸) –

«دیکھنے میں وہ بالکل سیدھا سادا سا لگ رہا تھا» (شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۳۴) –

نسبتی خصوصیت کو کم کرنے یا اس کے شروع ہونے کے یہ معنی زیادہ واضح طور پر تب ظاہر ہوتے ہیں جب نسبت کے ساتھ غیر متعین ضمائر آتے ہیں – مثلاً

«اور میری بھی نظر میں ایک بہت سندر سی ہے» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۴۰)

« رات گئے ایک جوان سا آدمی ... » (مرزا رسوا، امراؤ جان ادا، صفحہ ۲۷۸)

« سلطانہ کے لئے نیاز کی یہ تمام حرکتیں کچھ عجیب سی تھیں » (شوکت صدیقی خدا کی بستی، صفحہ ۵۰)

چیزوں کی قدرتی خصوصیت بتانے والے الفاظ کے ساتھ 'سا' کے استعمال سے نسبت کے معنی بدل جاتے ہیں جیسے :— نیلا اور نیلا سا - اس معنی کی بدولت کبھی کبھی یہ ملاوٹیں لفظ بن جاتی ہیں جیسے :—

(۱) کون + سا = کونسا (۲) بہت + سا = بہت سا - ان ملاوٹوں میں سا لفظ نہیں بلکہ لاحقہ (Suffix) ہے جیسے :- « ہاں کوئی تو بتا دے کہ آخر یہ مرض کون سا ہے » (شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۲۶۰) -

« مجنوں خان کو بھی بہت سا روپیہ دیا » (محمد حسین آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۲۳۴) -

« اور دونوں بہت سی باتوں میں ہم خیال تھے » (رفیق زکریا، رضیہ سلطانہ، گفتگو ۳، ۱۹۶۷، صفحہ ۱۱۰)

« ... بہت سے پیچیدہ مسائل تھے جو روز بروز زیادہ پیچیدہ ہوتے جا رہے تھے » (رفیق زکریا، رضیہ سلطانہ، صفحہ ۱۲۰) -

مندرجہ بالا مثالوں میں 'بہت' حرف تمیز، 'کون' ضمیر اور 'سا' کے صیغے مل کر ایک لفظ بناتے ہیں - اس بات کی تصدیق یہ ہے کہ ان مثالوں میں 'بہت' اور 'کون' میں معنی اور استعمال دونوں کے لحاظ سے فرق پایا جاتا ہے - جہاں تک Accent Stress کا تعلق ہے تو وہ بھی ملاوٹ کے ہر حصے پر برابر نہیں بلکہ صرف بامعنی لفظ پر پڑتا ہے یعنی 'بہت' اور 'کون' پر -

'بہت سا' قسم کی ساختیں صرف اسم کے ساتھ آتی ہیں - لفظ 'بہت' حرف تمیز کے طور پر استعمال ہوتا ہے - ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ 'بہت سا' اور 'بہت' میں معنی کے لحاظ سے کوئی فرق نہ پایا جائے - مثلاً :-

« اس لئے بخارا اور سمرقند اور فرغانہ کے بہت لوگ آن موجود ہوئے تھے » (محمد حسین آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۱۸۰)

« تاریخ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہمایوں کے عہد میں بہت ایرانی ہندوستان میں آگئے تھے » (محمد حسین آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۳۸۲) -

ضمیر 'کون' جس کے کبھی 'کون' اور 'کونسا' دونوں معنی تھے اب 'کون' کے معنی زیادہ اور 'کونسا' کے معنی کم دینے لگی ہے -

«درباری رقیب جانتے تھے کہ بابر اور ہمایوں کے وقت میں پرانے خدمت گذار کہاں کہاں ہیں اور کون اشخاص ہیں جن کے دل میں خان خاناں کی رقابت یا مخالفت کی آگ سلگ سکتی ہے» (محمد حسین آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۱۹۰) -

«ان دونوں میں سے کون بات ہے» (شرر، رومۃ الکبرا صفحہ ۸۸) -

یہاں مولوی عبدالحق کی ایک مثال بہت دلچسپ معلوم ہوتی ہے جیسے ''ان میں سے کون سی چاہئے' (قواعد اُردو، صفحہ ۱۱۳)، عبدالحق کے خیال میں اس جملے میں 'کونسی' کی جگہ 'کون' نہیں لے سکتا کیونکہ ضمیر 'کون' کے استعمال کاتقاضہ یہ ہے کہ جواب میں کئی چیزوں میں سے کسی ایک کا اِنتخاب مقصود ہو -

«حالات سنوں تو بتاؤں کہ وہ کیسے اور کون سے جس تھے» (شرر، اَسرار دربار حرامپور، نمبر۱، صفحہ ۲۶)

«وہ کون سا واقعہ ہے جس سے آپ اس قدر برہم ہیں» (شرر، اسرار دربار حرامپور، نمبر۲، ص ۵) -

«دریا راوی سے اترتے ہوئے کسی مصاحب سے پوچھا کہ یہ بیت شاعر نے کون سے گنجے کے حق میں کہی تھی» (م. ح. آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۱۳۶) -

«کون سے بادشاہ نے سوت کا دعویٰ کیا ہے» (م. ح. آزاد، دربار اکبری، صفحہ ۳۰۳)

عبدالحق قواعد اُردو میں 'سا' کے معنوں میں فرق بتاتے ہوئے فرماتے ہیں :-

'سا' صفت کی زیادتی کے معنوں میں «سنسکرت کے شش سے نکلا ہے جس کے معنی گت کے ہیں» (برج بھاشا، سو) - 'سا' جس کے معنی مشابہت کے ہیں وہ سنسکرت کے لفظ سا (مانند) سے آیا ہے (برج بھاشا، شوں) صفحہ ۲۰۰ -

عبدالحق کی یہ رائے ہمیں صحیح معلوم ہوتی ہے - 'سا' کے ساتھ آنے والی ساختوں پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان میں معنی کے لحاظ سے یکسانیت نہیں ہے - اس لئے اس میں کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ قواعد نویس اسے کبھی لفظ، کبھی Particle (حرف) تو کبھی Affix (اضافہ) کہتے ہیں - ہمارے خیال میں صفت کے ساتھ آنے والا 'سا' Particle ہے - اِسم، ضمیر، حالیہ اور فعل کے ساتھ آنے والا 'سا' لفظ ہوتا ہے اور 'کون' اور 'بہت' کے ساتھ آنے سے وہ Affix (اضافہ) بن جاتا ہے -

سوویٹ لسانیات کے ایک ممتاز اکادیمیشین دیکتور وینوگرادوف نے اپنی «روسی زبان» میں مختلف Grammatical categories کے اس اظہار کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے جو Analytical (مرکب) ساختوں سے ہوتا ہے کیونکہ مرکب ساختوں کے Grammaticalization کا درجہ ایک سا نہیں ہوتا ایک نامور سوویٹ ماہر لسانیات پروفیسر ژموسکی مرکب صیغے کو Grammaticalization کی آخری منزل قرار دیتے ہیں۔ اور اس بات پر کافی توجہ دیتے ہیں کہ ہر زبان میں بہت سی ایسی مثالیں ہونگی جن میں Grammaticalization کا کام پورا نہیں ہوا ہے اور جن کے بارے میں کوئی ایک رائے قائم کرنا مشکل ہے۔

تشبیہ کے طور پر استعمال ہونے والے الفاظ کی ملاوٹ (مجھ سا، مجھ جیسا وغیرہ) گویا صیغہ بنتے بنتے رہ گئی ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ تشبیہ دکھانے والے الفاظ کا اثر ان سے پہلے آنے والے لفظوں کے صیغوں پر پڑتا ہے جن کی حالت فاعلی نہیں بلکہ غیر فاعلی ہوتی ہے مگر تشبیہ دکھانے والے الفاظ کے اپنے لفظی معنی ہیں جو انکے ہر استعمال میں ایک مستقل حیثیت رکھتے ہیں اور ان کا ہر استعمال ان کے ان لفظی معنوں سے براہ‌راست تعلق رکھتا ہے۔ یہ وہ باتیں ہیں جن کی وجہ سے یہ ساختیں صیغہ نہیں کہی جا سکتی ہیں۔

اُردو افعال کی تاریخ میں ایسی مثالیں کم نہیں ہیں کہ جب الفاظ کی ملاوٹیں مرکب صیغہ بنی ہیں۔ مگر یہ ماننا ہوگا کہ اکثر اوقات ملاوٹ کا دوسرا فعل اپنے لفظی معنی تھوڑا بہت رکھتا ہے۔ اس وجہ سے افعال کے کچھ مرکب صیغے ایک گروپ کے ہوکر بھی آپس میں کچھ اختلافات رکھتے ہیں جیسے نکلتا جاتا ہے، نکلتا آتا ہے (کام کے ترقی پذیر ہونے کے معنوں میں) نکلتا رہتا ہے اور نکلتا آتا ہے (کام کے طویل ہونے کے معنوں میں)

جب تشبیہ فعل کے ساتھ وابستہ ہو تو اس کا اظہار اِسم یا ضمیر یا 'کی طرح' کے مثل، کے برابر، یا ایسا، جیسے، سا (جیسے پہلے بتایا جا چکا ہے) کے ذریعے سے کرتے ہیں:۔

«میں اُن کی طرح بڑے گھر کی بیٹی تھی» (حدیجہ مستور، آنگن، صفحہ ۱۶)

«اور اس کا نیزہ بجلی کے مثل ان کے ہجوم میں چمکتا رہا» (شرر، منصور موہنا، صفحہ ۱۰)

«عورتیں مثل مردوں کے کام کرتی ہیں» (فسانۂ آزاد، جلد سوم، ص ۲۲۷)

«تم میری اولاد کے برابر ہو (راشدالخیری، آفتاب دمشق، صفحہ ۳۳)

تشبیہ کے دو معنی ہوتے ہیں جیسے :-

[۱] چیزوں کی پوری مشابہت ،

[۲] چیزوں کا ایک دوسرے کے ساتھ میل کھانا ، یہ باتیں تشبیہ دکھانے والے الگ الفاظ سے ظاہر ہوتی ہیں- 'کی طرح کا' اور 'سا' کے ذریعے سے چیزوں کی پوری مشابہت بتائی جاتی ہے -

« ہم نے اِبن الوقت صاحب کو اپنے ساتھ کھانا کھلایا کیونکہ وہ ہماری طرح کے آدمی ہیں» (نذیر احمد ، اِبن الوقت، صفحہ ۱۶۳)

« چاند سی بہوی پائی » (سرشار ، فسانۂ آزاد ، جلد سوم ، صفحہ ۱۰۰۲)

'ایسا' اور 'جیسا' کے استعمال سے جو تشبیہ دی جاتی ہے وہ مقابلے کی قسم کی ہوتی ہے :-

« مجھ ایسے کو اپنے بس اور قابو میں کر لیا » (سرشار ، سیر کہسار ، جلد اول ، صفحہ ۱۲۴)

« بیگم صاحب جیسا مغرور لفظ کچھ عجیب سا لگا » (شوکت صدیقی ، خدا کی بستی ، صفحہ ۹۰)

'ایسا' کے قریبی معنوں میں 'اِتنا' اور 'جیسا' کے قریبی معنوں میں 'جتنا' اور 'برابر' مستعمل ہیں - 'اتنا' 'جتنا' اور 'برابر' تشبیہ کی حد دکھاتے ہیں یعنی یہ کہ ایک چیز کی خصوصیت دوسری میں کس قدر پائی جاتی ہے -

« اپنے یہی ہمارا اِتنا سن ہوگا، سولہ، سترہ برس کا » (سرشار ، سیر کہسار ، جلد اول . صفحہ ۲۷۸)

« مگر ہم تو جب مانیں جب روپ جتنا روپیہ بھی لائے » (عصمت چغتائی ، ضدی ، صفحہ ۷۰)

« صبح پورن بھائی کو مینڈکی سے ڈرا رہا تھا کوئی چیز برابر ہوگی یا ذرا بڑی شائد سیم کے بیج جتنی » (عصمت چغتائی ، ضدی ، صفحہ ۶۱)

« ٹانگ برابر لڑکی اس سے ذرا سے پھول پر لڑتی ہے » (سرشار، فسانۂ آزاد ، جلد سوم - صفحہ ۴۷)

« میاں سویا مرا برابر ہوتا ہے » (شوکت صدیقی ، خدا کی بستی - صفحہ ۳۶)

اُردو کی ادبی زبان کے بننے پر دھلی کی کتابی اُردو کا زیادہ اثر ہوا جس سے تشبیہ دکھانے والے الفاظ میں 'کی طرح کا' 'ایسا' اور 'اتنا' کا استعمال کم ہونے

لگا۔ ھندی کے قواعد نویس کامتا پرساد گرو نے لکھا ہے :۔ مگر 'ایسا' اور 'کی طرح کا' اب بھی بول چال کی زبان میں کافی مستعمل ھیں۔ 'جیسا' اور 'سا' کتابی زبان کے لئے زیادہ مخصوص ھیں۔

مواد دیکھ کر ہم اس نتیجے پر پہنچے ھیں کہ 'جیسا' 'سا' کی جگہ اور 'سا' 'جیسا' کی جگہ مستعمل ھو سکتا ہے۔

«طوطے کی چونچ جیسی ناک ...» (مضامین فرحت، حصہ اول صفحہ ۱۹۳)

«مگر پیر سی بھی بدنودار شئے کبھی نہیں دیکھی» (سرشار، سیر کہسار، جلد اول۔ صفحہ ۲۰۲)۔

«وہ پورن کا کھلے پھول جیسا چہرہ» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۱۱۹)

«لیکن وہ چاند سی صورت نظر نہ آئی» (راشدالخیری، شام زندگی، صفحہ ۵۰)

مندرجہ ذیل جملے میں تشبیہ دکھانے والے الفاظ کے طور پر 'ایسا' 'جیسا' 'کی طرح کا' ایک ھی معنی میں آسکتے ھیں۔

«ایسی باتوں کی فکر اگر ھو تو حکیم صاحب ایسوں کو ھو (مرزا رسوا، ذات شریف، صفحہ ۱۰۶)

اس جملے میں حکیم صاحب ایسوں کو، کے معنوں میں (حکیم صاحب جیسوں کو) اور (حکیم صاحب کی طرح کے لوگوں کو) آسکتے ھیں۔

کبھی کبھی تشبیہ دکھانے والے ایک لفظ کی جگہ دو الفاظ استعمال ھوتے ھیں جس کے بارے میں کچھ بتانا مشکل معلوم ھوتا ہے۔

«منصور سا ایسا شریف‌النسل نوجوان جانثار ملنا دشوار ہے» (شرر، منصور موھنا۔ صفحہ ۱۰)

تشبیہ دکھانے والی ساختوں میں ادھورے جملے بھی شامل ھیں

«آپ جیسے تو اس میں سے دس بارہ بن سکتے ھیں اتنی بڑی توند جیسے مٹکا» (خواجہ احمد عباس، بچوں کا خط مہاتما گاندھی کے نام، صفحہ ۵۷)

«بھائی صاحب، وہ کھانا کھایا کہ عمر بھر نہ بھولیں گے واھی واہ اور پھر واھی واہ۔ ترکاریاں سب سڑی ھوئی، پوریاں سخت جیسے پتھر» (سرشار، سیر کہسار جلد اول، صفحہ ۴۸۲)

«سب سے پہلے میاں جاڑے آئے۔ گوری گوری رنگت، گلے ایسے جیسے انار کا دانا» (مضامین فرحت، حصہ دوم، صفحہ ۱۳۰)

«فرمایا کہ رنگت ایسی دی ہے کہ اگر زرد ہے تو بالکل پت جھڑ کی پتیاں اور سفید ہے تو جیسے مبروص اور بھورا ہے تو بالکل جیسے پرانی دیوار کا پلہ اور لال ہے تو بالکل جیسے تمہارے گالوں کا رنگ اور سیاہ ہے تو سمجھئے جیسے ہمارے سر کے بال» (سرشار، سیر کہسار، جلد اول ۔ صفحہ ۱۷۳)

یہ ادھورا جملہ جو تشبیہ کے معنی دیتا ہے ۔ جملے کا صرف ایک حصہ اسلئے سمجھنا چاہئے کہ اس میں کوئی توثیق نہیں ہے ۔ یہ بات 'ہونا' فعل کے صیغے کی غیر موجودگی سے صاف ظاہر ہوتی ہے ۔ 'جیسے' کا استعمال تشبیہ کے ان ادھورے جملوں کے لئے عام ہوگیا ہے ۔ ایسی ساختوں میں لفظوں کا ایک دوسرے سے الگ ہونا صاف ظاہر ہوتا ہے ۔

تشبیہ نہ صرف دو چیزوں کی ہو سکتی ہے بلکہ چیزوں کی چیزوں سے بھی ہوتی ہے مثلاً ایک آدمی کی ناک کی تشبیہ دوسرے آدمی کی ناک سے دی جا سکتی ہے ۔ ان حالات میں تشبیہ دکھانے والے الفاظ سے پہلے 'کا' آتا ہے ۔ « آپ کا ہی سا مکھڑا ہے» (سرشار، فسانۂ آزاد، جلد دوم، صفحہ ۲۱)

«نوشا تم یہ ایکٹرسوں کے سے بال مت رکھا کرو» (شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۳۷۳)

«بہت دیر بعد جب محلے پر قبرستان کی سی خاموشی چھا گئی تو راجہ اٹھ کر دروازے پر آیا» (شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۱۷۸)

کامتا پرساد گرو اور مولوی عبدالحق نے 'کا' کے 'سا' سے پہلے آنے کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ 'سا' سے پہلے وہ لفظ گرایا گیا جس سے تشبیہ دی جاتی ہے ۔

«آدمی کی (بولی) سی بولی»، «بکرے کی (ڈاڑھی) سی ڈاڑھی» (مولوی عبدالحق، قواعد اُردو، صفحہ ۲۳۱ ۔)

«بل ہاتھی کا (بل) سا ہے» (گرو، ہندی ویاکرن ۔ صفحہ ۶۳)

ہمارے خیال میں 'ایسا' اور 'جیسا' سے پہلے 'کا' کا آنا اسی پر مبنی ہے ۔

«کیسی بچوں کی ایسی باتیں کرتے ہو»(شرر، دلکش، حصہ دوم، صفحہ ۳۲)

«لب و لہجہ قصباتیوں کا ایسا تھا» (مرزا رسوا، امراؤ جان ادا، صفحہ ۲۲۱)

«ناحق کہتیں، عورت کی خاصیت بلی کی ایسی ہوتی ہے» (قرۃالعین حیدر، ڈالن والا، صفحہ ۱۱)

«تمہارا شریر ہمارے جیسا ہی ہے» (یشپال، اترد ھی کاری، صفحہ ۲۷)

«کاش اس کی حالت بھی میری جیسی ہو جاتی تب مزا معلوم ہوتا» (شرر، قیس و لبنیٰ، صفحہ ۱۰۳)

چیزوں کی چیزوں سے تشبیہ کے لئے جو ساختیں مستعمل ہیں ان میں 'سا' کا استعمال زیادہ ہے اور 'ایسا' اور 'جیسا' کا کم۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ 'سا' چیزوں کا مقابلہ کم اور ان کی مشابہت زیادہ دکھاتا ہے

اُردو میں شروع سے لیکر اب تک 'ایسا' 'جیسا' 'سا' کی جگہ 'کا ایسا' 'کا جیسا' اور 'کا سا' کی جگہ 'ایسا' 'جیسا' 'سا' آتے ہیں۔ اس طرح کی ساختیں بے قاعدہ ہونے پر بھی کافی تعداد میں پائی جاتی ہیں۔

«اس کی آنکھیں بادام کی ایسی تھیں» (قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، ص ۲۰۱

«میں اس کا سا بدمعاش نہیں ہوں» (شرر اسرار دربار حرامپور، نمبر۲ صفحہ ۴)

«ہاتھی کی سونڈ کی سی ناک تھی اُس کی» (شوکت صدیقی، خدا کی بستی، صفحہ ۳۱۰)

«میرے جیسی ہزاروں عورتیں آپ کو ملیں گی» (پریم چند، وفا کی دیوی، صفحہ ۲۲)

«تمہارے جیسا سندر چاہئے نہ ہو» (پریم چند، وفا کی دیوی، صفحہ ۱)

«موت کے جیسا خاموش بھیانک سکون» (عصمت چغتائی، ضدی، صفحہ ۱۰۳)

«جوجی اور مہاراج بلی کے ایسے بے تکے لوگوں کی تخلیق ان کی فطرت کے موافق ٹھہری» (محمد احسن فاروقی، اُردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ ۸۸)

«حسنا کی ایسی دو ہزار لڑکیاں تمہارے لئے ابھی موجود ہو سکتی ہیں» (دل کش، حصہ دوم۔ صفحہ ۴۷)

«میں نے تمہارے ایسا لمبا چوڑا احمق دنیا میں نہیں دیکھا» (کرشن چندر، پیاس، صفحہ ۱۰۸)

مثال کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ 'کے برابر' مرکب حرف ربط میں 'کا' کے بجائے 'کے' اس لئے آتا ہے کہ 'برابر' کبھی اسم تھا۔ اس کے بعد 'میں' استعمال ہوتا تھا۔ آج کل کی اُردو میں 'کے برابر میں' کی جگہ صرف 'کے برابر' رہ گیا ہے۔ یہی باتیں ان تمام مرکب حروف ربط کے بارے میں کہی جا سکتی ہیں جن میں اسم کی جنس مذکر تھی یا اب بھی ہے۔ جب مرکب حروف ربط میں شامل ہونے والے اسم کی جنس مونث ہوتی ہے تو اس سے پہلے ہمیشہ 'کی' آتی ہے (کی طرح) لیکن اگر کبھی 'جیسی' سے پہلے 'کے' آجائے تو یہ زبان کے معیار کے خلاف ہوگا۔

کامتا پرساد گرو نے ایک دوسرے سے تشبیہ دی جانے والی چیزوں کی صورت میں تشبیہ بتانے والے الفاظ کے ساتھ 'کا' کا آنا غلط بتایا ہے – مگر اس بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ زبان میں اس طرح کی چیزیں پہلے بھی تھیں اور اب بھی ہیں –

راشدالخیری، عصمت چغتائی، شوکت صدیقی، قرۃالعین حیدر، رضیہ سجاد ظہیر وغیرہ کی کتابوں میں اس قسم کی مثالیں کم نہیں ہیں–

مندرجہ ذیل مثالوں میں ایک چیز کی تشبیہ دوسری چیز سے نہیں بلکہ خود اسی چیز سے دی گئی ہے اور یہ قواعد کے خلاف ہے :–

«سینہ تھا بھی چار عورتوں جتنا» (عصمت چغتائی، بچھو پھوپی، دو ہاتھ، صفحہ ۵۴)

«ایسا دولھا پایا کہ لاکھوں میں انتخاب ہے – ہرن سی آنکھیں، شیر کا سا سینہ، چیتے کی سی کمر» (سرشار، فسانۂ آزاد، جلد سوم، صفحہ ۹۸۳)

«گرتے گرتے ان کی پوزیشن نوکروں جیسی ہوگئی تھی» (عصمت چغتائی، کلو کی ماں، 'دو ہاتھ' صفحہ ۶۴)

«بھابھی کا قد سا سا، گڑیا سا تھا» (عصمت چغتائی، ضدی – صفحہ ۴۱)

«دھمی طور پر ابھی تک گھوڑوں پر سوار سرلیں مار رہے تھے – خون میں لاوا دھک رہا تھا – کھڑے کھڑے تلوار جیسے نقوش، لال مرنگیوں جیسے سر، گرلوں جیسی قد و قدامت، شیروں جیسی گرجدار آوازیں، شہتیر جیسے ہاتھ پاؤں» (عصمت چغتائی، بچھو پھوپھی، صفحہ ۵۲)

جب جاندار اور بےجان چیزوں کی چیزوں سے تشبیہ دینا مقصود ہو تو 'سا' اور 'ایسا' سے پہلے آنے والے 'کا' کی جنس و عدد 'سا' اور 'ایسا' کی جنس و عدد کی طرح اس لفظ کے مطابق ہوتی ہے جس کی تشبیہ دی جاتی ہے – مگر 'جیسا' اور کبھی کبھی 'ایسا' سے پہلے آنے والے 'کا' کی صورت 'کے' میں بدل جاتی ہے – اور صرف جیسا بطور فاعل یا مفعول آتا ہے – ہمارے خیال میں 'سا' اور 'ایسا' سے پہلے آنے والے 'کا' کے بجائے بھی 'کے' استعمال ہوتا تو زیادہ ٹھیک رہتا – اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ حروف ربط کے بعد آنے والا وہی لفظ گرایا جاتا ہے جس کی تشبیہ ہوتی ہے – دوسری وجہ یہ ہے کہ تشبیہ ظاہر کرنے والے الفاظ حروف ربط کی طرح ان سے پہلے آنے والے اسم کی حالت کو غیر فاعلی بنا دیتے ہیں –

کبھی کبھی قاعدے کے خلاف لفظ 'سے' سے پہلے حرف ربط 'کے' اس لئے لگایا جاتا ہے کہ تشبیہی لفظ 'سا' اور حرف ربط 'سے' کا فرق جملے کے معنوں میں تبدیلی نہ لائے:—

«آپ کے صاحب زادے آپ کے سے خوبصورت اور خوش قطع نہیں ہیں» (سرشار فسانۂ آزاد، جلد سوم، صفحہ ۶۳۰)

اس صورت میں 'کے سے' کے بجائے صرف 'سے' کے آنے سے بھی یہ معنی نکلتے ہیں کہ آپ کے صاحب زادے آپ سے (زیادہ) خوبصورت اور خوش قطع نہیں ہیں۔

بعض اوقات حروف ربط کی کمی کے لئے تشبیہی لفظ سے پہلے آنے والا 'کا' گرایا جا سکتا ہے:—

«نسیم جیسی طبیعت کی عورت ..» (راشدالخیری، شام زندگی، ص ۳۳)

«کیا سب کہ بیربل کے برابر کسی کے مرنے کا رنج نہیں ہوا» (م. ح. آزاد دربار اکبری، صفحہ ۳۴۸)

پہلے جملے میں جیسی سے پہلے 'کے' اور دوسرے جملے میں برابر کے بعد 'کا' گرائے گئے ہیں۔

مختصر نتائج

تشبیہ کے معنی اسم ذات یا ضمیر کی غیر فاعلی حالت اور 'سا' 'جیسا' 'ایسا' 'کی طرح کا' جیسے تشبیہی الفاظ مل کر ظاہر کرتے ہیں۔ اس صورت میں اسم ذات یا ضمیر وہ لفظ ہوتے ہیں جن کی تشبیہ دی جاتی ہے۔

تشبیہی الفاظ اسم ذات یا ضمیر کے صیغوں کے ساتھ مل کر مرکب لفظ نہیں بناتے۔

'ایسا' 'جیسا' 'سا' اور 'کی طرح کا' کے یہاں وہی معنی ہوتے ہیں جو انکی دوسری صورتوں میں پائے جاتے ہیں یعنی وہ سب 'کی طرح' 'کے مثل' 'کے برابر' جیسے حروف ربط کے ہم معنی لفظ مانے جا سکتے ہیں ان دو حصوں کی ملاوٹ سے کوئی ایسا مطلب نہیں نکلتا جو ان کے ہر حصے سے کچھ الگ ہو اور محاورے کی سی حیثیت رکھتا ہو۔

اسم ذات یا ضمیر کی غیر فاعلی حالت اور 'سا' 'جیسا' 'ایسا' اور 'کی طرح کا' کی ملاوٹ کو ایک مرکب صیغہ سمجھنا بھی ٹھیک نہیں ہے۔ مرکب صیغے کے لئے یہ ضروری ہے کہ دو لفظوں میں سے کوئی ایک اپنے معنی کسی حد تک کھو کر

نحو کا رول ادا کرتا ہو۔ جو سا، جیسا وغیرہ کے بارے میں کہا نہیں جا سکتا۔ یہ ساختیں اپنے معنوی اعتبار سے لفظوں کی ملاوٹیں ہیں۔

لفظوں کی ملاوٹ کی سب سے اہم پہچان یہ ہے کہ ان کے دو الفاظ کے الگ معنی ہوتے ہیں۔ مگر ساتھ ساتھ نحو میں بھی اس ملاوٹ کے ہر حصے کا اپنا ایک الگ مطلب ہوتا ہے۔ اس صورت میں سا، جیسا وغیرہ حروف ربط کا سا کام دیتے ہیں۔

تشبیہ بتانے والے الفاظ تشبیہ کی خاصیت کے مطابق دو الگ گروہوں میں منقسم ہوتے ہیں:—

(۱) سا، کی طرح کا (۲) ایسا، جیسا، اتنا، کے برابر

تشبیہی لفظوں کا پہلا گروپ اس وقت استعمال کیا جاتا ہے جب تشبیہ کا مقصد دو چیزوں کی پوری برابری دکھانا ہو۔

لفظ 'سا' اور حرف ربط 'کی طرح کا' کے استعمال سے اس کے ساتھ آنے والے لفظ اور چیزوں کا ایک دوسرے کے ساتھ میل کھانا دکھایا جاتا ہے۔

ضمیر 'ایسا' اور مرکب حرف ربط 'کی طرح کا' بول چال کی زبان میں زیادہ مستعمل ہیں جب کہ جیسا کتابی زبان کے لئے مخصوص ہے۔

حروف ربط 'کی طرح' اور 'کی طرح کا' میں نحو کے لحاظ سے فرق ہے۔ 'کی طرح'، 'کے مثل'، 'کے برابر' فعل کے ساتھ آتے ہیں۔ 'کی طرح کا' صفت کا کام دیتا ہے۔

جہاں تک دو گروہوں کے تشبیہی لفظوں کے استعمال کا تعلق ہے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے معنوں میں باقاعدگی کے ساتھ کوئی فرق نہیں کیا جاتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ ہو سکتا ہے کہ 'جیسا' اور 'سا' میں زیادہ بڑا فرق نہیں ہے۔ اور ان کا استعمال بولنے والے اور لکھنے والے کی زبانی خصوصیت پر منحصر ہے۔

جب ایک لفظ کی تشبیہ دوسرے لفظ سے براہ راست دی جاتی ہے تو لفظ 'سے' جو کہ یہاں 'سا' کی صورتوں میں سے ایک ہے اور حرف ربط 'سے' کے معنوں میں فرق بتانے کے لئے 'سا' کی جگہ 'جیسے' یا 'کے سے' کا استعمال کرتے ہیں۔ اس سے اور اس طرح کی دوسری صورتوں سے دو چیزوں کی براہ راست تشبیہ اور چیزوں کی چیزوں سے تشبیہ کے اظہار کے لئے زبان میں جو الگ الگ طریقے ہیں وہ ایک دوسرے کا کام دے سکتے ہیں۔

دلی کالج کا علمی و ادبی ماحول

رفعت جمال

۱۸۰۰ء سے پہلے اُردو ادب خاص طور سے نثر تکلف و تصنع کی زنجیروں میں مقید تھی - نثر کی موجودہ شکل جو آج ہمارے سامنے ہے اس کے ضامن دراصل انگریز ہیں جن کے ہاتھوں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد پڑی - اُردو نثر کی باقاعدہ اِبتدا اسی کالج سے ہوئی - فورٹ ولیم کالج کی پالیسی نے قدیم اسلوب بیان میں ایک اِنقلاب عظیم پیدا کیا - جبکہ اس وقت کی فضاؤں میں فارسی عالمگیر اثر رکھتی تھی - ایسے ماحول میں فورٹ ولیم کالج نے سلیس و سادہ نثر نگاری کا پودا لگایا - اس پودے کو تناور درخت بنے میں جو تھوڑی سی رکاوٹ پیش آئی وہ یہی تھی کہ لوگ اس وقت فارسی کے دلدادہ تھے ظہوری اور بیدل کی نثر کو پسندیدگی کی نگاہوں سے دیکھتے تھے اور اپنے پرائیوٹ خطوط میں بھی «محمد شاہی روش» اختیار کرنے میں فخر محسوس کرتے تھے - لیکن یہ قدیم روایات بھی کب تک ساتھ دیتیں - زندگی کی نئی تبدیلیوں اور نئے تقاضوں نے تکلفات کے طلسم کو توڑ ہی ڈالا - اور ادب کے پجاری سچائی وسادگی کی شاہراہ پر گامزن ہونے پر کمر بستہ ہوئے - سلیس و سادہ نثر نگاری کا جو پودا فورٹ ولیم کالج کے اہل قلم نے لگایا تھا، اس کی آبیاری میں دہلی کالج کے اہل قلم نے بڑا اہم رول ادا کیا -

اب دیکھنا یہ ہے کہ سچائی و سادگی کی شاہراہ پر گامزن ہونے سے پہلے اُردو نثر کس حالت میں تھی اور اس کی کیا شکل تھی - اُردو نے زبان کی حیثیت سے سب سے پہلے شمالی ہند میں آنکھ کھولی مگر تاریخی حالات نے اس کا اِبتدائی دائرہ عمل دکن کو قرار دیا - اور اُردو نثر میں تصنیف و تالیف کا آغاز بھی دکن میں ہوا - یہاں آٹھویں صدی ہجری سے پہلے کی بھی تصانیف ملتی ہیں - مگر یہاں مرتب ہونے والی تصانیف کی نوعیت مذہبی ہے - چونکہ یہ خاص طور سے تعلیم و تبلیغ کے لئے لکھی گئی تھیں - مذہبی رنگ میں ہونے کے سبب ان کی عبارتیں مذہبی اصطلاحات سے معمور ہیں - کچھ عربی و فارسی کتابوں کے ترجمے بھی ہیں لیکن دسویں صدی ہجری کے بعد جو تصانیف یہاں مرتب ہوئیں ان میں ادبیت کے اولین نقش ملتے ہیں - ملا وجہی کی سب رس ۱۰۴۵ھ میں منظر عام پر آئی جس کی ادبی حیثیت بھی مسلم ہے -

شمالی ہند میں نثر کی طرف توجہ ذرا دیر سے ہوئی یہاں سب سے پہلے بارھویں

صدی ہجری میں مولانا فضل علی فضلی کی «دہ مجلس» یا «کربل کتھا» مرتب ہوئی۔ کچھ تصانیف مذہبی اور قصے کہانیوں سے متعلق مرتب ہوئیں۔ حضرت شاہ عبدالقادر دہلوی نے قرآن شریف کا ترجمہ کیا۔ اس میں بھی وہی ابتدائی نقش ہیں۔ کوئی خاص تبدیلی نظر نہیں آتی۔ البتہ دکنی تصانیف کے مقابلے میں سادگی اور بے لطفی میں کچھ کمی ضرور آگئی ہے۔ بعض تصانیف میں قوافی کا التزام بھی ہے۔ دکنی نثر کی کچھ ترقی کے بعد شمالی ہند اور دکن میں جو بھی لکھا گیا اس کی حیثیت ایسی نہ تھی کہ اردو زبان کو دنیا کی تہذیب یافتہ اور شائستہ زبانوں کی صف میں لا کھڑا کرتی۔ بلکہ اردو نثر کی ترقی فورٹ ولیم کالج کے دست فیض کا عطیہ ہے جس کے مربی انگریز تھے۔ ان کا مقصد اولین یہ تھا کہ ہندوستان میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ارکان کو اردو کی تعلیم اس طرح دی جا سکے تاکہ وہ باشندگان ہند سے نجی و سرکاری معاملات میں بہ خوبی گفتگو کر سکیں۔ یہ کالج انگریزوں نے اپنی ضروریات کی تکمیل کے لئے قائم کیا تھا لیکن غیر ارادی طور پر اس سے اردو نثر کو فائدہ پہنچا۔ «اس کالج کی بنیاد اہل ہند کے فائدے پر نہیں رکھی گئی تھی۔ بلکہ صرف کمپنی کی ضروریات کی تکمیل نے اس کو بالواسطہ اردو لٹریچر کے لئے ممد و معاون بنا دیا» [1] اور اس کی مساعی نے چمن اردو میں ایسے شگفتہ گل بوٹے کھلائے جن کی خوشبو سے آج بھی نثر معطر ہے۔ یہاں مرتب ہونے والی تصانیف میں زبان کی سادگی، سلاست اور صفائی پر زیادہ دھیان دیا گیا۔ کیونکہ بول چال میں رنگینی و تصنع ممکن نہ تھی۔ اس کالج کا تمام ذخیرہ داستانوں پر مشتمل ہے جو افسانوی ادب ہے۔ حقیقت سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ یہاں کے تراجم کا دائرہ عربی و فارسی تک محدود رہا۔ ان میں تاریخ و مذہب کو چھوڑ کر زیادہ توجہ قصص و حقائق پر رہی۔ اردو ادب کی ترقی و ترویج یہاں کے کارکنوں کا اصل مقصد نہ تھا۔ پھر بھی اس حقیقت سے گریز نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی اشاعت سے اردو کو فروغ ہوا۔ اردو زبان نے ترقی کی طرف ایک قدم اور آگے بڑھنا سیکھا۔

«دہلی کالج» انگریزوں کے دست کرم کا دوسرا نادر تحفہ ہے فورٹ ولیم کالج کے بالعکس «دہلی کالج» کا اہم مقصد یہ تھا کہ دیسی طلبہ کو انگریزی اور اگر ممکن نہ ہو تو ان کی اپنی زبان کے ذریعے مغربی علوم و فنون سے واقفیت بہم پہنچائی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں سے جو کتابیں شائع ہوئیں ان میں «موضوع» کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی۔ اس زمانے میں نہ صرف عربی فارسی بلکہ مغربی زبانوں سے بھی اردو میں تراجم ہوئے۔ وہ تحریک جو بعد میں مغربی زبان اور علوم کی سرپرستی اس کی ابتدا دہلی کالج ہی سے ہوتی ہے۔ «دہلی کالج» کو فورٹ ولیم کالج اور تحریک

1 سید محمد، ارباب نثر اردو، تیسرا ایڈیشن ۱۹۵۰ء، ص ۵۸

علیگڑھ کے درمیان کی ایک کڑی کہا جا سکتا ہے چونکہ فورٹ ولیم کالج نے جس سادہ نثر نگاری کی ابتدا کی تھی اس کو مستحکم کرنے، عالم شباب تک پہنچانے یعنی تحریک علیگڑھ کی شکل اختیار کرنے تک دھلی کالج نے بڑے بڑے علمی و ادبی مراحل طے کئے۔ فورٹ ولیم کالج کے بعد ادبی فضاؤں پر جمود طاری ہونے کے بجائے دھلی کالج کے اہل قلم کے زیراثر چند اعلیٰ ادبی روایات کی داغ بیل پڑی۔ انگریزی تہذیب کے زیر اثر بنگال میں جس بیداری کا احساس ہوا تھا اس کی فضائیں بڑی حد تک ادبی تھیں۔ لیکن دھلی کالج نے موجودہ زمانے کی مروجہ روایات سے ھٹ کر جو منفرد قدم اٹھایا اس کی نوعیت سائنسی کہی جاتی ہے بقول اینڈرور —— «قدیم دھلی کالج میں تعلیم کا ہر دلعزیز پہلو وہ تھا جس کا تعلق سائنس سے تھا»[1] کیونکہ اس کالج نے رواجی تصورات سے نجات دلا کر نئی آب و ہوا پیدا کی، اُردو میں متنوع علمی مضامین کا بیش بہا خزانہ فراہم کیا۔ اور اُردو داں طبقہ کو یورپی ادب و فلسفہ سے آشنا کرایا۔

دھلی کالج کا آغاز مدرسہ غازی‌الدین حیدر میں ۱۸۲۵ء میں ہوا۔ چونکہ مسٹر ٹیلر کی تعلیمی رپورٹ ۱۸۲۳ء میں مدرسہ غازی‌الدین کا خاص طور پر ذکر کیا گیا تھا۔ لہذا سب سے پہلے اس کی مرمت کا حکم ہوا۔ «غازی‌الدین خان کے مدرسے کی مرمت کے لئے ۵۱۱۷ روپیہ کی رقم خرچ کرنے کی منظوری دی جاتی ہے۔ اس عمارت میں ایک کالج کھولا جائے جہاں شرفا کی اعلیٰ تعلیم کا انتظام کیا جائے۔»[2] اسی حکم کی تعمیل میں یہاں ۱۸۲۵ء میں 'دھلی کالج' قائم ہوا۔ اس تبدیلی سے پہلے مدرسہ کی حالت یہ تھی کہ ۱۸۲۳ء میں مولوی عبداللہ تعلیم دیتے تھے اور صرف نو (۹) طالب علم پڑھتے تھے۔ عام رواج کے مطابق ابتدا میں یہاں بھی عربی و فارسی کی تعلیم دی جاتی تھی۔ طلبہ کا زیادہ وقت قرآن شریف پڑھنے، حفظ کرنے اور تعلیم فقہ حاصل کرنے میں گزرتا تھا۔ ۱۸۲۵ء میں اس کی تعمیر ازسرنو ہو جانے کے بعد اس کا مقصد حقیقی یورپی علوم کی تعلیم ہوگیا۔ ابھی تین سال کا عرصہ گذرا تھا کہ سرچالس مٹکاف کی تجویز پر ایک انگریزی جماعت کھولنے کا فیصلہ کیا گیا۔ اور ۱۸۲۸ء میں ایک انگریزی شعبہ اس کالج میں کھولا گیا۔ دھلی میں پہلی بار انگریزی زبان اور مغربی علوم کی ترقی کی طرف توجہ کی گئی۔ دھلی کالج کی تاریخ میں نئے باب کا اضافہ ہوا۔ ابتدا میں لوگوں نے انگریزی پڑھنے سے گریز کیا۔ کیونکہ عام خیال تھا کہ انگریزی تعلیم دے کر سامراجی ہندوستانیوں کو عیسائی بنانا چاہتے ہیں۔ لیکن جلد ھی

---

1 سی۔ ایف۔ اینڈروز، ذکاءاللہ آف دھلی، کیمبرج ۱۹۲۹، ص ۳۲

2 Analysis of Fisher Memoir, Educational Records, P P 189

لوگوں کے خیالات میں تبدیلی آئی اور انگریزی کی مخالفت کا بھوت ان کے ذہن سے اُترنے لگا۔ انگریزی جماعت میں طلبہ کی تعداد برابر بڑھتی رہی۔ تقریباً تین سال بعد ۱۸۳۱ء میں یہ تعداد ۳۰۰ تک پہنچ گئی۔ اس اضافے سے انگریز بہت خوش ہوئے اور اپنی خاص توجہ کا مرکز اس کو بنایا۔

دہلی کالج ہندوستان کی وہ پہلی درسگاہ ہے جہاں سب سے پہلے مشرق و مغرب کا سنگم ہوا۔ ابتدا میں مشرقی و مغربی شعبے کئی سال تک نصاب تعلیم میں ہر پہلو سے جدا رہے۔ جب مسٹر بتروس بہ حیثیت پرنسپل یہاں آئے تو ان کی رہنمائی میں کچھ تبدیلیوں کا اعلان ہوا۔ سب سے اہم کام یہ ہوا کہ ان کی تجویز پر اُن دونوں شعبوں کو ملا کر ایک کر دیا گیا۔ تاکہ دونوں کی تعلیم یکساں ہو۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے ۱۸۴۳ء میں دونوں شعبوں کا باقاعدہ امتحان ایک ہی مضمون میں یکساں سوالات دے کر لیا گیا۔ نتیجتاً مشرقی شعبہ مغربی شعبہ سے کسی طرح پیچھے نہ رہا لہذا دونوں شعبوں کو ایک ہی مکان کی چھت کے نیچے تعلیم دینے کا انتظام کر دیا گیا۔ ۱۸۴۴ء میں باقاعدہ دونوں شعبوں کا انضمام ہوگیا دونوں شعبوں کو ایک کرنے کا سب سے اہم مقصد یہ تھا کہ دونوں شعبوں کے طلبہ کو تاریخی، اخلاقی اور سائنٹیفک مضامین کی تعلیم یکساں طور پر دی جا سکے۔ تاکہ مشرقی و مغربی طبقہ ایک دوسرے کے قریب ہو دونوں ایک دوسرے کو سمجھیں اور آپسی میل ملاپ سے استفادہ کریں اس اقدام سے سب سے اہم کام یہ ہوا کہ مشرق و مغرب کا سنگم ہو گیا۔ جس نے خیالات کے بدلنے اور اصلاح ذوق میں جادو کا کام کیا۔ اور معلومات میں اضافہ ہوا۔ نصاب تعلیم یکساں ہو جانے کے بعد سب سے مبارک کام یہ ہوا کہ «اُردو زبان» کی تعلیم و تکمیل کی طرف توجہ بڑھ گئی۔ ساتھ ہی ساتھ انگریزی کی طرف طلبہ کے بڑھتے ہوئے رجحان نے پرانی بدگمانیاں دور کیں۔ جس کا اثر یہ ہوا کہ ریاضی، طبعیات، نیچرل فلاسفی، سائنس، تھیالوجی اور سیاست و مدن کے پرچے مشرقی و مغربی شعبوں کے طلبہ کی ذہنی صلاحیتوں کا جائزہ لینے کے لئے یکساں تجویز کیے جانے لگے۔ جس کے ذریعے مشرق و مغرب کی کھائی پاٹنے میں بڑی مدد ملی۔

دہلی کالج کی سب سے اہم خصوصیت یہ تھی کہ یہاں ذریعۂ تعلیم «اُردو» تھا۔ اسی میں دراصل اس کی کامیابی کا راز مضمر ہے۔ عربی، فارسی اور سنسکرت کی تعلیم تو خیر اُردو کے ذریعے دی ہی جاتی تھی۔ علاوہ اس کے دوسرے علوم بھی (جو نصاب میں شامل تھے) یعنی مغربی سائنس، ہیئت، ریاضی، نیچرل فلاسفی وغیرہ کی تعلیم بھی اُردو کے ذریعے دی جاتی تھی۔ لہذا یہاں کے طلبہ اپنی قابلیت و استعداد کے سبب سائنس کے میدان میں بہت آگے ہوگئے۔ جس کی تعریف جان مواٹ نے بھی

کی ۔ اور گورنمنٹ ممالک متحدہ مغربی شمالی نے جنرل تعلیم عامہ کی رپورٹ بابت ۵۴-۱۸۵۳ء میں لکھا ہے ۔ «اُردو کے ذریعے سے دہلی کالج میں جو سائنس کی تعلیم دی جاتی ہے اس کی مسٹر مواٹ نے بہت تعریف کی ہے ہرآنر ایسی تعلیم کو جو اس ذریعے سے دی جاتی ہے اور خاص کر سائنس کی تعلیم کی بہت قدر کرتے ہیں» [1] یہ ساری برکت ذریعۂ تعلیم اُردو کی تھی کیونکہ یہاں تمام مضامین اُردو کے ذریعے پڑھائے جاتے تھے ۔ غرض شمالی ہند میں دہلی کالج نے مشرق و مغرب کے صحت مند عناصر کو سمونے کی پہلی بھرپور اور کامیاب کوشش کی ۔ اس کالج نے نہ صرف اُردو زبان میں تعلیم کی شاندار روایات ہی قائم کیں بلکہ ایک نئی فضا تیار کر دی اور مادری زبان میں تعلیم کی اہمیت سے روشناس کرایا ۔ آج جو ہم نئے زمانے میں اپنی زندگی کی تشکیل مشرق و مغرب کے اِمتزاج اور سائنسی سیکولر نقطۂ نظر پر زور دے کر کرنا چاہتے ہیں اس بات کا احساس سبھی سب سے پہلے اسی ادارے نے کرایا تھا ۔ اس ادارے کی دو اہم خصوصیتیں یہ بھی رہی ہیں کہ یہاں کے سرکاری اور غیر سرکاری مدارس میں مشرقی السنہ اور علوم عربی، فارسی اور سنسکرت سب کی تعلیم ہوتی تھی ۔ سارا رنگ مشرقی تھا ۔ اُردو کی ترقی اپنے شباب پر تھی ۔ اس ادارے نے صرف زبان میں اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ زبان کو عصری تقاضوں کی راہ پر لا کھڑا کیا اور وہ لوچ و دلکشی پیدا کی کہ اُردو کا حسن دوبالا ہوگیا ۔

دہلی کالج کے پرنسپل ایم. بتروس ذریعۂ تعلیم دیسی زبان کے سرگرم مؤید تھے ۔ لیکن نصاب کی کتابیں ناپید تھیں اس قلت کے سبب تاریخ وجغرافیہ، سیاسیات، معاشیات، فلسفہ اور سائنس سے متعلق انگریزی کی مختلف اور اہم کتابوں کو اُردو کا لباس پہنانے کی ضرورت محسوس ہوئی تو انھوں نے اپنے بعض ہم خیال اساتذہ کے ساتھ مل کر ایک ٹرانسلیشن سوسائٹی قائم کی ۔

The Society for the promotion of Knowledge in India through the medium of vernacular languages

لیکن یہ بڑا نام ذوق پر گراں گذرا ۔ چونکہ مشکل سے یاد ہوتا تھا لہذا اس کو دلی کالج ورنیکولر ٹرانسلیشن سوسائٹی، دلی ٹرانسلیشن سوسائٹی، اور «ورنیکولر سوسائٹی» کے نام سے یاد رکھا گیا ۔ یہ سوسائٹی کالج کے لئے انگریزی سے اُردو زبان میں درسی کتابوں کے ترجمے کا کام انجام دیتی تھی ۔ یہ ترجمے اس کالج کے اساتذہ

---

1 ڈاکٹر عبدالحق، مرحوم دہلی کالج، انجمن ترقی اُردو دہلی، دوسرا ایڈیشن ۱۹۴۵ء، ص ۲۶

اور طلبہ کی مساعی جمیلہ سے ہوئے تھے جس کی کیفیت یہ تھی کہ «تین طالب علم جن میں ماسٹر رامچندر پیش پیش تھے کالج کے کام کے بعد فلسفہ، ریاضی وغیرہ کی کتابوں کا ایک ایک صفحہ اُردو میں ترجمہ کرتے اور پرنسپل بتروس ترجمہ پڑھ کر اِصلاح دیتے۔ اس طرح جب کتاب ختم ہو جاتی تو چھاپے کو دے دی جاتی اور بیچے کی جماعتوں کے نصاب میں شریک کر دی جاتی۔»[1] ۱۸۴۵ء میں مسٹر بتروس کے یورپ چلے جانے کے بعد ان کے جانشین ڈاکٹر اسپرنگر نے بھی اس کام کو جاری رکھا۔ جس کی وجہ سے کالج کے مشرقی شعبہ میں طلبہ کے اندر یورپی علوم و ادب کا جو ذوق پیدا ہوا تھا وہ برابر بڑھتا رہا۔ جس میں اس سوسائٹی کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ اس سوسائٹی کے متعلق گارساں دتاسی رطب‌اللسان ہے کہ «ایک قابل تعریف جماعت ہے جس نے ادبی معلومات اور ایتھوگرافی کی اشاعت میں بہت بڑا کام کیا ہے اس انجمن کا پہلا سیکریٹری ہمارا ہم‌وطن موسیو بوتر (M. Boutros) تھا جو اس وقت دھلی کالج کا پرنسپل تھا۔ اس انجمن نے سنسکرت، عربی، فارسی کے اعلیٰ درجہ کی تصانیف نیز انگریزی کی مفید کتب کے دیسی زبان میں عمدہ ترجمے کر کے اہل ھند کی بڑی خدمت کی ہے»[2] اس سوسائٹی کے ترجمے و تالیف کی تعداد سوا سو کے قریب ہے جو تاریخ و جغرافیہ، اُصول قانون، ریاضیات اور اس کی مختلف شاخوں، کیمسٹری، فلسفہ، طب و جراحی، نباتیات، معاشیات وغیرہ علوم و فنون نیز ادبیات پر مشتمل ہے۔ ان تراجم کے ذریعے جو نئے نئے الفاظ اُردو میں شامل ہوئے اس سے اُردو کو علمی زبان بننے میں مدد ملی۔

لیکن ۱۸۵۷ء کا ھنگامہ جہاں سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی میں تبدیلی کا باعث ہوا۔ وہاں اس نے پرانے تعلیمی نظام کو بھی درھم برھم کر دیا۔ انگریزی کی اہمیت تو ۱۸۳۵ء ھی میں لارڈ ہسٹنگز کا رزولیوشن پاس ہو جانے کے بعد تسلیم کی جا چکی تھی۔ سنسکرت، عربی و فارسی کی تعلیم بھی بذریعے انگریزی دی جانے لگی تھی۔ لیکن حسن اتفاق سے کچھ سیاسی مصلحتوں کے تحت «دھلی کالج» کا نظام پرانی طرز پر رہنے دیا گیا اور یہاں پہلے کی طرح ھیئت، ریاضیات، فلسفہ وغیرہ کی تعلیم بھی اُردو کے ذریعے دی جاتی رہی۔ یہاں عربی، فارسی کی جماعتوں کے علاوہ سائنس کی جماعتیں بھی تھیں جن میں بڑی احتیاط کے ساتھ مغربی سائنس اُردو زبان کے ذریعے پڑھائی جاتی تھی۔ دھلی کالج تنہا ادارہ تھا جو ناموافق حالات میں بھی کام کرتا

---

1 ڈاکٹر عبدالحق، مرحوم دھلی کالج، ص ۱۳۲

2 گارساں دتاسی، ابتدائی خطبات گارساں دتاسی ۱۸۵۰، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۵، ص ۱۷۹

رہا – لیکن ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ میں اس کو بڑی زک پہنچی – بقول ذکاءاللہ «۱۸۵۷ء میں اس کی حالت سراغ کی سی تھی کہ غدر نے اس کی خاتمہ خیر پڑھ کے پردہ پوشی کر دی»[1] اس کالج کے بعض اساتذہ کو قتل کر دیا گیا – اور اس کے بیش بہا خزانۂ کتب کو لوٹ کر نذر آتش کر دیا – غدر کا شعلہ سرد پڑنے کے بعد ۱۸۶۴ء میں ایک بار پھر اس کو سنوارنے کی کوشش کی گئی – مگر اب فضائیں مسلمانوں کے مخالف تھیں – سامراجی خاص طور سے مسلمانوں سے بدظن تھے – لہذا ان کا قہر مسلمانوں کے اس تعلیمی ادارے پر بھی ٹوٹا – اور اس پر زوال کے بادل منڈلانے لگے «غدر کے بعد زمانہ دوسرا آچکا تھا – انتظام تعلیم میں نیا ورق اُلٹ چکا تھا – ہر چیز کی تنظیم و ترتیب بالکل نئے سرے سے کی گئی دلی کالج کی وہ خصوصیتیں، جن پر اس کالج کے اساتذہ اور اس کے خیراندیشوں کو ناز تھا باقی نہ رہیں – اُردو زبان اور اُردو تالیف کا چرچہ رفتہ رفتہ اُٹھ گیا اور زیادہ زور انگریزی پر دیا جانے لگا»[2] ۱۸۷۷ء میں اس کالج کو لاہور کالج میں ضم کر دیا گیا اس کی اِنفرادیت ختم ہوگئی – کالج نہ رہا مگر اس کی روشن کی ہوئی شمعیں آج بھی آنکھوں کو خیرہ کر رہی ہیں ان کی چمک سے ہماری بزم اُردو بقعۂ نور بنی ہے چونکہ اس کالج نے جو اثرات چھوڑے وہ دیرپا ثابت ہوئے اور ان سے ایسے امکانات اُبھرے جو آگے چل کر نئے تقاضوں کی تکمیل میں معاون بنے –

★

1 شمس العلما مولوی محمد ذکاءاللہ، تنویرالشرق، اگست ۱۹۰۸ء، ص ۲

2 ڈاکٹر عبدالحق، مرحوم دہلی کالج، ص ۱۷

سورداس جی کا جمالیاتی نظریہ

ڈاکٹر مو. دی. پراڈکر

فن اور شاعری کے سبھی ماہروں نے بلاشبہ شاعری کی تہ میں جمالیاتی جذبہ کا وجود تسلیم کیا ہے - لیکن اس 'جمال' کو بنی تلی پیمائش میں باندھنا مشکل ہے - حسن کا معیار اور مقدار وقت اور قوم کی اجتماعی آرزوؤں کے ساتھ ساتھ فرد کے اپنے ذاتی تجربوں اور ذوق کے مطابق بدلا کرتا ہے - ہر عہد کے افراد اپنے وقت کے جمالیاتی تصورات سابقہ زمانے کے مقابلے میں زیادہ اعلیٰ اور ترقی یافتہ ماننے پر مصر ہوتے ہیں - نتیجہ یہ ہوا کہ حسن کے تصورات بہت موٹے اور بہت مہین نکات کے بیچ کئی انیک رنگتوں میں دکھائی دیتے ہیں - ایک طرف وہ خالص حقیقت پرست ہیں جو حسن کو مادی عناصر کے مرقعوں کی ذاتی صفت خیال کرتے ہوئے یہ سوال پوچھتے ہیں « اُس کا دل، روح یا شعور وغیرہ سے کیا لینا دینا ہے ؟» دوسری طرف کروسے جیسے خالص فن اور جمال کے حامی اُسے منطق، جذباتی تصورات اور زندگی کی حرکات سے بالکل الگ رکھ کر خیالی دنیا میں پہنچانے کا بیڑا اُٹھائے ہوئے نظر آتے ہیں - اُن کے خیال میں فن کی حدود کے باہر لفظ « جمال » کا استعمال بھی غیر علمی اور غیر ضروری ہے - ٹالسٹائے نے اپنے مقالے « What is Art » میں بعض ایسے نقادوں کا ذکر کیا ہے جو ہاں ہیں جیسے عام تجربہ کو جمالیاتی تجربے میں شامل کرتے ہیں - آج تو حسن کا تصور نہایت ناپائدار اور دھندلا سا بن گیا ہے - حسن کے مقررہ نظریہ کو تسلیم کر کے بھلے ہی ہم چلیں، اُس کی تعریف میں آج کی « پریشان حال دنیا » کے حزیں افراد کو کوئی بھی سعادت نہیں ہے ؟ ایسی حالت میں میرے سامنے یہ سوال ہے کہ کہاں کھڑے ہو کر ذہن دبایا جائے تاکہ ۵۰۰ سال پرانے بھگت کوی سورداس کے جمالیاتی نظریہ کی ہو بہو تصویر پیش کی جا سکے -

میری اپنی رائے میں ہماری اپنی جمالیاتی بھاونا کو سور پر لادنے کے بجائے سورداس کے مزاج کو اور سور ساگر کو مدنظر رکھ کر سور کے جمالیاتی تصور پر وچار کرنا بہتر ہوگا کہ سور کے « سوندریہ » (حسن) کے متعلق خیالات اُن کی جمالیاتی تخلیق یعنی سور ساگر کے پدوں میں دودھ اور چینی کی طرح گھلے ملے ہیں -

یہ ایک حقیقت ہے کہ سورداس کو مہا پربھو ولبھ آچاریہ نے شری ناتھ جی کے مندر میں بھگوان کی لیلا کا کیرتن کرنے کے لئے مقرر کیا تھا اور سورداس آخری

لمحہ تک ہر روز پدوں کی رچنا کر کے اکتارے کی آواز پر کٹے گئے «لیلا گان» میں ہی غرق رہتے - یہاں «لیلا» عیش سے عبارت ہے اور فن سے تعلق رکھتی ہے - [فن وہ ہے جس سے روح آنند میں ڈوبی رہ جاتی ہے लीयते परमानन्दे यया आत्मा सा कला।] اس لئے انہیں جدید اصطلاحات میں «پرگیت کار» (اعلیٰ گیت رچنے والے) ہی کہا جاتا ہے اور معیاری گیت میں روانی یا بہاؤ کی تیزی بڑی اہمیت رکھتی ہے - یہ ماننے پر بھی کہ «پرگیتوں» کے پس منظر میں کرشن جی کی برج بھومی کے اندر قیام سے متعلق افسانہ کی اندرونی دھارا بہتی رہتی ہے، تاہم اس کے باوجود شاعر کا نظریہ آتما سے تعلق رکھتا ہے جو پر نیت کے بہاؤ کو غیر منقطع رکھتا ہے - غرض سورداس کسی واقعہ کا بیان ضرور کرتے ہیں لیکن اس میں اُن کا معائرانہ جذبہ کہیں بھی دکھائی نہیں دیتا - دراصل ہر واقعہ کے بیان میں اُن کے جذبات کا گہرا رنگ واضح رہتا ہے جس کی وجہ سے قاری یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا مادی پہلو عنقریب غائب ہوگیا ہے - مثال کے طور پر «دیکھہ شیام اچانک جات» اس پد میں «بیتامبر کٹی پر بھہرات، لٹکت مکٹ مٹک ماھرنی کی چٹکت چلت مندمسکان» میں بالک کرشن کا خوبصورت لباس اور بعض جسمانی حرکات کا بیان ضرور ہے مگر آخر میں «نرکھی جاری نکر بتھکت بھئی - دکھہ سکھہ بیاکل جھرت سہات» اور «سور سیام سنگ انگ مادھوری چمک چمک چک چوندھ گات» میں پتا چلتا ہے کہ دیکھنے والے کا ارمان بھی زیادہ گویا ہے اور موضوع موصوف کی نظر سے ہٹ گیا ہے -

اس رومانی عنصر کی شدت کی وجہ سے ہی «سیام گات سروح آنن» کرشن جی کے علاوہ سور کو «تم بن کچھہ نہ سہائے» کا تکرار ہوتا ہے - حقیقت میں اُن کی آنکھیں اور کچھہ دیکھنا ہی نہیں چاہتیں - یہی وجہ ہے کہ سور کی گوپیاں «ھردئے ئیں وہ سیام مورتی چھل نہ اِت آت جاتی -» وہ کہہ اُٹھتیں ہیں اور سوائے کرشن کو دیکھے «سکل لوک سونو لگت ہے» ایسی شوبھا کا وزن بھی کیسے کیا جا سکتا ہے - «سوبھا کہت کہئے نہیں آوے اَس کی مادھوری مورتی -» «من حب رہی روم روم ارجھائی -» اس طرح کے درشن کے رس میں اٹکا ہوا پھر لوٹ کر نہیں آسکتا - گویا نظر خود وہاں سے لوٹنا نہیں چاہتی - (پھیری ہو نہ چھی) سچا حسن وہ ہے جو ہر لمحہ بڑھتا رہتا ہے - «نمش نمش وہ روپ نہ وہ، چھبی رتی کیجے حے ہی جانی» اسے پڑھتے پڑھتے क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूप रमणीयताया: کی یاد ضرور آتی ہے - ایسا روپ ہی شاھد کے جیون کا محافظ ہوتا ہے کیوں کہ «ایسے روپ بن کوؤ کہاں آن» غرض سہارا ہی جب چھوٹ جائے تو زندگی کی حفاظت بھلا کیسے ہو سکتی ہے -

کوئی تعجب نہیں کہ اس طرح کی بھاؤنا کی وجہ سے سور ساگر روپ سندرتا کا کمال ثابت ہوا ہے - بھگوان کرشن کی ہر ایک مدرا کا بیان کرتے ہوئے سور

اُگھاتے نہیں ہیں۔ حسن کے تجربے کا پورا سروسامان جٹایا گیا ہے۔ لیکن خیال کی طاقت کے ذریعے اُسے اور بھی زیادہ سندر روپ دیا گیا ہے حس کی وجہ سے کوئی بھی بات دہرائی نہیں گئی ہے۔ حکایت ختم ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا۔ واقعہ اپنا مادی روپ تج دیتا ہے اور اس کے نتیجہ میں روحانی نشاط حاصل ہوتا ہے۔ یوں بھی گیت کی شاعری میں واقعات کا بیان اُس صورت میں کامیاب ہوتا ہے جب بھگت کوی کے ارمان بھرے خیالات روشن ہو جاتے ہیں۔ سورداس جی نے سری کرشن کو شان اور خوبصورتی کا مرقع مان لیا تھا اس لئے انہیں اُن کی ہر ایک حرکت خوبصورت اور حسین لگتی۔ سور ساگر میں سری کرشن کے بالپن سے ایکر نوجوانی تک کی ان گنت تصویریں موجود ہیں مثلاً

«چارو للت لون کنول نے دؤ دؤ دنتلیاں
لگھو لگھو گھونگر واری لٹ (گیسو)
بال دسا کے سہانے چکر۔ جب سے ادھکت سوھر ادھر»

وغیرہ۔ بالپن کی تصویرکشی میں انہوں نے بڑے عرفان سے کام لیا ہے۔ سورداس کا دوں حسن اُن کی حسودا سد، گوپیاں وغیرہ کردار میں نکھر آتا ہے:

«حسی کہتی ناچو تم دیہوں نوںت موھن
رنکت جھنکت چالت پائی، نوپور دھونی باجے»

اور

«گاوت گس سورداس
باریو حس بھوا کاس
ناچت تراوکناتھ، ماکھن کا جے»

اس لئے یہ اشعار بہت دلچسپ ہوگئے ہیں۔ کبھی کبھی شاعر اپنے عرفان کی طاقت پر قدرت کی سندرتا سے تشبیہات کھوج لاتے ہیں، مثلاً

«گوروچن کو تلک، مکٹ ہی کاجر بندو کالا گیوری
سؤ کنول کو پی پراگ۔ الی ساوکت سوئی نہ جاگیوری۔
بدھو آس پر دیرگھ لوچن باسا لٹکت موتی ری
مانو سوم سنگ کر لینے جاں آپنے گونی ری»

گانے پر پتا چلتا ہے کہ ابھی کرشن کی روپ راسی کا کچھ حصہ چھوا بھی نہیں گیا اور اُن کے حسن کا خزانہ الفاظ خالی ہو گیا۔ اُن کی حالت بھرے گھر کے چور کی طرح ہوگئی اور وہ کہتے ہیں:

«سوبھا سندھو انگ انگنی پرتی، برنت ناھں اور ری
جب دیکھو تب بھیوتت ھی کو منو بھرے کا چور ری»

گوپیوں کے ارمانوں سے تصویرکشی کئے ہوئے کرشن کے روپ میں تو:

«ندھی وویک بل پار نہ پاوت مگن ہوت سن ساگر»

کا تجربہ آتا ہے اور «دیکھو مائی سندرتا کا ساگر» کہکر تسلی ماننی پڑتی ہے، یہی نہیں بلکہ برج کی ناریوں میں سے «کتو برکھی نکھ اندو بھوتی ہوگئی کؤ برکھی تو پر رہی تھکی»، تو «کؤبرکھی جگت جگھن سوبھا کرتی من انومانی» رہ گئی ۔ کوئی تعجب نہیں کہ اس کا نتیجہ تو «سورداس کہہ کچھ آوے بھئی گرا گتی پنگ» میں ہو جائے ۔ دراصل سورداس کا جمالیاتی نظریہ نہایت وسیع ہے اور انہیں زمین سے آسمان تک آدمی سے چرند پرند، کیڑے مکوڑوں تک سبھی «کمل نینن» کے رنگ میں رنگے محسوس ہوتے ہیں ۔ رادھا اور گوپیوں کی بقاشی بھی سورداس نے موقع کے اعتبار سے کی ہے لیکن اُن میں مہری کے متعلق «اُر اسنر انوراگ» اظہار کرنے کو فوقیت حاصل ہے ۔ رادھا کے روپ کی بقاسی «بیلاسر پہرے تسو بھامنی ۔ جنو گھن میں دمکتی ہے دامنی» اور «ساسی مکھ تلک دیو مرگ پد کو کھٹلا کنھی جرائے جری : ناساتل پرسوں نے سری چھبی منوتیں مانگ سہاگ بھری» وغیرہ اشعار میں موجود ہے لیکن یہاں بھی «اکھل لوک لوکیس بلوکت سب لوکن کے گنی» اور «سیس مہیس گنیس سکادک ناردادی منی کی ہے سوامنی» کہہ کر اس سندرتا کے انوکھے پن کی طرف اشارہ ہے اور یہ بھی بتلایا گیا ہے کہ یہ حسن بیان کرنا مشکل ہے ۔ غرض اس جدارسیدہ شاعر نے انسانی جمال کو پیش کرتے ہوئے اپنے معبود کے حق میں اپنی محبت کا ہی اظہار کیا ہے حسن کی وجہ سے ہوس کی آندھی کو ظہور پذیر ہونے کا موقع ہی نہیں ملتا ۔ اس لحاظ سے «کہت رسنا سنت سروں دیکھت نین ۔ سور سب بھدگنی من ھی تورے» یہ سورداس جی کے الفاظ بڑی اہمیت رکھتے ہیں ۔ سری کرشن جی کا جمال برس کے پرے اس لئے ہے اعضا کی کارگزاریاں اُس کی شوبھا میں غرق ہیں اور اس شوبھا کو جو تھوڑا بھی اپنا لیتا ہے وہ خود حسین ہو جاتا ہے ۔ گوپیاں اس وجہ سے حسین ہیں اور رادھا کی مذکورۂ بالا تعریف اس لئے کافی ہے کہ وہی شری کرشن کے جمال کا لطف اُٹھانے کی حقدار تھی ۔ اگر اس بات کو اچھی طرح سے نہیں سمجھ لیا جائے تو:

«بھون چتردس کی سندرتا ۔ رادھے مکھہ ھی رچائی»

اس شعر کو محض ایک مبالغہ ماننا پڑیگا جو کہ سورداس کے روپ برنن کا مقصد نہیں ہے سورداس جی کا دین وہ ہے جو "कलयति द्रष्टु चित्त स्वरूपा रोहित्ववतम् विदधाति" یعنی وہ ہری یا بھگوان سے اتحاد قائم کر سکتا ہے ۔

انسانی حسن کے ساتھ ساتھ قدرت کے حسن کے متعلق بھی سورداس نے دنیا کے اسٹیج سے متعدد اشیاء چن لی ہیں – جن کے حسن کی حقیقت کرشن سے تعلق رکھنے ہی ظاہر ہوتی ہے – سویرا اس لئے سندر ہے کہ اُس وقت شری کرشن جاگتے ہیں پرندوں کی چہچہاہٹ بھی کرشن جی کی حمد کی ترجمانی کرتی ہے اور کنولوں کے اِردگرد گونجنے والے بھنورے بھی کرشن جی کے گنوں کا گائن کرتے ہیں – شری کرشن نے جو رنگ رلیاں مچائیں اُن کی شان بھی لاثانی ہے – سور کے دائمی مقام برنداین میں بسنت ہمیشہ رہتا ہے اور وہاں سعادت کا راج ہوتا ہے –

حسن کی تخلیق کے تین عناصر ہیں – قدرت، شاعر کا دل اور قاری کا دل، سور داس جی نے اپنی اندرونی آنکھوں سے قدرت کا بےکراں حسن دیکھ لیا تھا اور اپنی بھکتی، بےقرار دل اور بھاونا کا حسن اُنھوں نے اُس میں شامل کیا اور اپنے من سے قاری کا دل بھی ہلا دیا – اُنھوں نے حقیقی دنیا کا سہارا ہاتھ سے کبھی جانے نہیں دیا کیوں کہ یہ رویہ ولبھا چاریہ کے پشٹی مارگ کی تعلیم کا نتیجہ ہے –

آج کی دنیا میں بھی سورداس کا فن اس لئے مقبول ہے کہ اُن کی شاعری میں مامتا، عشق اور عیش پرستی کا سہانا سنگم ہے – واضح رہے کہ جب تک انسانی دل اِن ارمانوں کا خواہاں رہیگا تب تک سورداس کا جمالیاتی نظریہ لافانی قرار پائیگا –

مترجم : ڈاکٹر جی. وی. دیویکر

सच बात तो यह है कि काव्य के प्रचलित उपमानो और प्रतीको को भी भावना से चमत्कृत करना और उन्हें नए रूप में सवारकर प्रस्तुत करने की कला में सूरदास को असाधारण सफलता प्राप्त है। उनका प्रसिद्ध पद है,—"उपमा एक नैन न गही।" इसमें 'खंजन मनोरंजन कहु जौ पौ, कबहुं नाहिं सतरात। पख पसारि न उड़त, मंद ह्वै समर-समीप बिकात।' जैसी पक्तियाँ सूर ने अपनी भावना में भिगोकर रखी है जिससे प्रचलित उपमान भी नए एव अतीव लुभावने प्रतीत होते हैं।

> ब्रजलोचन बिन लोचन कैसे, प्रति छिन अति दुख बाढ़त।
> सूरदास मीनता कछू इक, जल भरि संग न छोड़त॥

को केवल परपराप्राप्त कौन कह सकता है?

सौन्दर्य का मूल गुण है आकर्षण। प्रकृति में वस्तु-जगत में यह आकर्षण विद्यमान है, ये ही पदार्थ कवि के चर्म चक्षुओ अथवा आन्तरिक नेत्रो द्वारा कवि के मन में प्रविष्ट होते हैं। उसकी भावना, जीवनदृष्टि आदि की रमणीयता से मडित होते हैं और कवि को तन्मय बनाते हैं। बाद में सुन्दर भावनाओ में डूबता उतराता कवि उन्हे शब्दो के माध्यम से अभिव्यक्त करने के लिए प्रेरित होता है। इसी से दृष्य जगत् के असुन्दर पदार्थ सुन्दर हो उठते हैं और सुन्दर अधिक सुन्दरतम रूप धारण करते हैं। यही पाठक के लिए आकर्षण की भूमि है। इस प्रकार प्रकृति जगत् कवि मानस तथा श्रोता या पाठक का मानस तीनो सौन्दर्य के सस्थान माने जा सकते हैं। सूर-साहित्य में तीनो प्रकार का सौन्दर्य है। सूरदास ने प्रकृति का अपार सौन्दर्य आन्तरिक नेत्रो से ग्रहण किया, उसमें अपनी भक्ति से, आकुल अतर से उत्पन्न भावना का, अनुराग का सौन्दर्य जोड दिया और अभिव्यक्ति करते हुए कला के कौशल के बल पर पाठक के मन में सौन्दर्य की रगीन रसमयी सृष्टि की। सूर ने वस्तु जगत् का आधार नही छोडा। यह आधार भी सूर के पुष्टिमार्गीय दार्शनिक दृष्टिकोण के बलपर समझा जा सकता है। इसके कारण सूरदास उसे अपनी भगवत्लीला की मधुर भावना से सिंचित कर पाए और उसकी अभिव्यक्ति में उन्होने परम्पराप्राप्त कला के उपादानो तथा अपनी उर्वर कल्पना की कोख से उत्पन्न नवीन सकेनो का सहारा लेकर एक अपूर्व सृजन किया। आज के युग में भी जब तक पाठक की सवेदना श्रुतिसुखद वर्णों तथा भाषा के वक्र प्रयोगो से तरगित होती रहेगी और जब तक पाठका का हृदय वात्सल्य, अनुराग, रति आदि तीव्र कोमल भावनाओ की अभिव्यक्ति से विकम्पित होता रहेगा तब तक निश्चय ही सूरदास की सौन्दर्य भावना के लिए 'जरामरणज भय' की कोई आशका नही होगी।

अबके राखि लेहु गोपाल ।
बसहु दिसा बुसह दावाग्निनि उपजी हैं इहि काल ।

ये पक्तिया और अत में--

जनि जिय डरहु, नन मूंदहु सब हंसि बोले नंदलाल ।
'सूर' अगिनि सब बदन समानी, अभय किए व्रजबाल ।।

कहकर उक्त वर्णन का उद्देश्य स्पष्ट किया गया है। फिर भी, मानव सौन्दर्य तथा प्राकृतिक दृष्यो के सौन्दर्य के इस सक्षिप्त विवेचन से स्पष्ट है अन्धे सूरदास में रूपो, रगो एव क्रिया कलापो को सूक्ष्म दृष्टि से देखने की अद्भुत क्षमता है और उनके मौन्दर्याकन की रूचि बडी परिष्कृत है।

सूर की सौन्दर्य-भावना की अभिव्यक्ति में उनकी उर्वरा कल्पना का स्थान सर्वोपरि है। उन्होंने अपने भाव चित्रो और शब्द चित्रो को अपनी मौलिक कल्पना के सहारे सजीव किया है। इस विषय में सूरसागर के मुरली-सबधी पदो का उदाहरण लेना समीचीन होगा। इसका तथ्य तो केवल इतना है कि कृष्ण मुरली-वादन में प्रवीण थे और ब्रज की जनता, खासकर युवतियो का समाज उनकी उस कला पर मोहित था। इस साधारण तथ्य के चारो ओर चित्र-विचित्र रमणीय प्रसगो का समा बाधकर अनुपम सौन्दर्य का सृजन करने की कला में सूर सिद्धहस्त दिखाई देते है। अगर वे **'मुरली सुनत भई सब बौरी'** ही लिख देते तो वह केवल प्रभाव का कथन हो उठता। लेकिन यहा---

कोउ धरनी कोउ गगन निहारे । कोउ कर कर ते बासन डारें ।
कोउ मन ही मन बुद्धि बिचारें । कोउ बालक नहिं गोद सभारें ।
छुटी सब लाज भई कुल कानी । सुत पति आरज पंथ भुलानी ।

कहकर वे उन गोपियो का लुभावना चित्र खडा कर देते है और अन्त में---

सूरदास प्रभु कुज बिहारी, सरद रास रस रीति बिचारी ।

यह लिखकर पूरे वर्णन को अपने अन्तर के अनुराग से सराबोर करना उनकी अपनी अनुपम विशेषता है। इसके अतिरिक्त "नदनदनहिं नाना भाति नचानेवाली" और "आपुन पौढि अधर सैंज्यापर कर पल्लव सन पद" पलुटावाली मुरली के प्रति गोपियो के मन में ईर्ष्या का भाव पैदा होता है और उन्हें कदापि अवसर न देनेवाली सौत के समान मुरली को चुरा ले जाने का प्रस्ताव पास होता है। इस विशुद्ध काल्पनिक घटना के चारो ओर सूरदास ने कई पदो का ताना-बाना बुना दिया और एक अनूठे सौन्दर्य का सृजन किया। हा यह बात सही है कि काव्य में वस्तुगत आधार के पक्षधर आलोचको ने इसे 'फालतू उमग' से उत्पन्न मानकर इसपर कटाक्ष किया है।

में रसेश्वर कृष्ण की हिंडोल लीला की प्राकृतिक पृष्ठभूमि सचमुच चित्रमय हो उठी है। ऐसे वायुमण्डल में—

सब पहिरि चुनि-चुनि चीर, चुहि चुहि चुनरी बहु रंग ।
कटि नील लहंगा, लाल चोली, उबटि केसरि रग ।।

के साथ उपस्थित गोपियो के सग श्याम वह केलि कौतुक करते है जिसमें,—

झूलत, झुलावत कठ लागत, बढ़ी आनंद बेलि ।
झकझोरी भ्रमकति डरति प्यारी, पिया अंकम मेलि ।
तिहि समय सकुचि मनोज तकि छबि जक्यो धनु-सर डारि ।।

जैसा रसपूर्ण चित्र खीचा गया है। किन्तु यहा भी केलिकौतुक की अमानवीयता की सुरक्षा करते हुए सूर कह उठते है,—

अंबर विमाननि सुमन बरषत, हरिषि सुरसंग नारि ।
मोहे सुगन गन्धर्व किन्नर, रहे लोक बिसारी ।।

वर्षारितु के शोभादायक दृष्यो के साथ साथ सावन की घटाओ के घुमडने के कारण **'बहुरि पपीहा बोल्यो माई'** का साक्षात्कार करनेवाली गोपिया प्रियतम को पुकारनेवाले पपीहे में सहधर्मी का दर्शन करके कहती है—

सखी री चातक मोहिं जियावत ।
जैसे हि रैनि रटति हौं पिय-पिय, तैसेहि वह पुनि गावत ।।

और इसीलिए—

यह पछी जु सहाय न होतो, प्रान महा दुख पावत ।
जीवन सुफल, 'सूर' नाही कौ, काज पराए आवत ।।

प्रकृति का यह भावात्मक प्रयोग कवि की अन्तर्दृष्टि का परिचायक है।

पटकत बास, कास कुस चटकत चटकत, लटकत ताल तमाल ।
उचतट अति अंगार, फुटत फर, झपटत लपट कराल ।।

जैसा वन के अग्निसहार का अनुपम चित्राकन भी गोपसखाओं के मन के भय एव आतक तथा उनसे श्रीकृष्ण द्वारा उनकी रक्षा का वर्णन करके विस्मय की व्यजना में परिणत होता है क्योंकि इसके प्रारभ में—

आदि पंक्तियों में है किन्तु यहां भी **अखिल-लोक-लोकेस बिलोकत सब लोकनि के धनी**" तथा **सेस, महेस गनेस सुकादिक नारदादि मुनि की है स्वामिनी**" कहकर इस सौन्दर्य की **अलौकिकता** एवं अनिर्वचनीयता की ओर संकेत अवश्य है। मतलब, माननीय सौन्दर्य की चरम सीमा को उपस्थित करते हुए इस प्रज्ञाचक्षु कवि ने अपने आराध्य के प्रति प्रेम भावना को ही मुखरित किया है जिससे वासना की आंधी को प्रकट होने का अवसर ही नहीं मिलता। इस दृष्टि से "**कहत रसना, सुनत श्रवन, देखत नयन। 'सूर' सब भेद गुनि मनहिं तोरें**" ये सूर के शब्द बड़े महत्वपूर्ण हैं। श्रीकृष्ण की शोभा वर्णन से परे इसलिए है कि इन्द्रियों के समस्त व्यापार उसकी शोभा में लीन है, इस शोभा को जो थोड़ा भी अपना लेता है वह स्वयं शोभाशाली बनता है। गोपियाँ इसी कारण रूपवती हैं और राधा का उपर्युक्त वर्णन इसलिए समीचीन है कि वही श्रीकृष्ण के सौन्दर्य का पूर्ण रसास्वाद लेने की हकदार थी। यदि इसे न समझ लें, तो "**भुवन चतुर्दस की सुन्दरता, राधे मुखहिं रचाई**" को अत्युक्ति मात्र मानना पड़ेगा जो सूर के रूप-वर्णन का लक्ष्य नहीं है। सूर की कला वह कला है जो "**कलयति द्रष्टुः चित्तं स्वरूपारोहित्व-वन्तं विदधाति**" मतलब जो हरि से, भगवान् से संपृक्त करती है।

मानव सौन्दर्य के साथ साथ प्राकृतिक सौन्दर्य के सम्बन्ध में भी सूरदास ने जगत् की रंगस्थली से असंख्य पदार्थ चुने हैं, जिनके सौन्दर्य की सार्थकता एकमात्र कृष्ण से संबंध रखने में है। प्रभात इसलिए सुन्दर है कि उस बेला में श्रीकृष्ण जागते हैं। कलरव करते हुए खगवृन्द कृष्ण की बिरूदावली गाते से नजर आते हैं और कमलों पर मंडराने वाले गुंजायमान भ्रमरों के झुण्ड श्रीकृष्ण का गुणगान करने वाले सेवक के रूप में दिखाई देते हैं। जिस वातावरण में श्रीकृष्ण रस केलि करते हैं उसकी शोभा अनुपम है। सूर के नित्य धाम बृन्दाबन में "सदा वसंत है', सदा हर्ष है।

नव वल्ली सुन्दर नव नव तमाल।
नव कमल महा नव नव रसाल।
क्यों कि— **अपने कर सुन्दर रचित माल।**
अवलम्बित नागर नन्दलाल॥

सूर वर्णित वसन्त का एक छोटा सा चित्र देखिए —

कोकिल बोली बन बन फूले, मधुप गुंजारन लागे।
सुनि भयो भोर रोर बंदिन को, मदन महीपति जागे।
नई प्रीति, नई लता, पुहुप नए, नयन नए रस पागे।
नए नेह नव नागरि हरषित 'सूर' सुरंग अनुरागे॥

स्पष्ट है कि इसमें बाह्य रूप सौन्दर्य की तुलना में कवि का आंतरिक उल्लास ही अधिक है। इसी प्रकार—

बन बननि कोकिल कंठ निरखति, करत दादुर सोर।
घन घटा कारी, स्वेत बग पगति निरखि नभ ओर॥

श्रीकृष्ण के "चारु ललित लोल कपोल", "द्वै द्वै दतुलिया, लघु लघु घूंघरवारी लट, बाल-दसा के सुहाये चिकुर, बिम्ब से अधिक मनोहर अधर", आदि बालछवि के वर्णन में उन्होंने पूरी प्रतिमा लगा दी है। यह सौन्दर्यासक्ति कवि के तथा कवि द्वारा निर्मित यशोदा, नन्द, गोपियां आदि के भावो पर आश्रित है और इसी भाव सौन्दर्य के कारण,—

जननि कहति नाचौ तुम देहौं नवनीत मोहन,
रूनक झुनक चलत पाइ, नूपुर-धुनि बाजै।

के साथ साथ

गावत गुन सूरदास, बाढ्यौ जस भुव अकास,
नाचत त्रैलोक्यनाथ माखन काजै।

ये पक्तियां रोचक हो उठी हैं। कभी कभी कवि अपनी उर्वरा कल्पना शक्ति के बल पर प्रकृति की सौन्दर्य-राशि से उपमान खोज लाते हैं और

गोरोचन कौ तिलक, निकट ही काजर बिंदुका लाग्यौ री।
मनौ कमल कौ पी पराग, अलिसावक सोइ न जाग्यौ री।
बिधु आनन पर दीरघ लोचन नासा-लटकत मोती री।
मानौ सोम संग कर लीने जानि आपने गोती री।

गाने पर उन्हें पता चलता है कि अभी कृष्ण की रूप राशि का अंश छुआ भी नही गया और उनका सौन्दर्य-कोश खाली हो गया। तब उनकी दशा भरे घर के चोर की तरह हो गई और वे कह उठते है—

सोभा सिंधु अंग अंगनि प्रति, बरनत नाहिंन ओर री।
जित देखौं मन भयौ तितहिं को मनो भर को चोर री॥

गोपियो के भाव से चित्रित किए हुए कृष्ण रूप में तो "**बुधि-विवेक बल पार न पावत, मगन होत मन नागर**" की अनुभूति होती है और "**देखो माई सुंदरता को सागर**" कहकर सन्तोष मानना पडता है। इतना ही नही, ब्रज-युवतियो में से "**कोउ निरखि नखइंदु भूली**" हो गई तो "**कोउ निरखि नूपुर रही थकी**" तो "**कोउनिरखि जुग जंघ सोभा करति मन अनुमानि**" रह गई। कोई अचरज नही कि इसकी परिणति तो "**सूरदास कछु कहत न आवे भई गिरा गति पंग**" में हो। वस्तुत सूर की सौंदर्य-भावना बडी व्यापक है और उन्हें पृथ्वी से आकाश तक मनुष्य से पशु-पक्षी और कीट पतग तक सभी '**कमलनैन**' के रंग में रंगे प्रतीत होते हैं। राधा तथा गोप-बालाओ के रूप का चित्रण भी सूरदास ने प्रसगवश किया है किन्तु उसमें हरि के प्रति उर अतर अनुराग को अभिव्यक्त करने को प्रधानता प्राप्त है। राधा के रूप का चित्रण "**नीलांबर पहिरे तनु भामिनि, जनु घन में दमकति है दामिनि**" तथा "**ससिमुख तिलक दियौ मृगमद को, खुटिला खुमी जराय जरी। नासा तिल-प्रसून बेसरि छबि, मोतियन मांग सुहाग भरी**"

इसलिए इन्हें आज की शब्दावली में प्रगीतकार ही कहा जा सकता है और प्रगीत में प्रबल आवेग का उच्छलन ही महत्त्वपूर्ण है। माना कि इन प्रगीतों की पृष्ठभूमि में कृष्ण के ब्रजभूमि के निवास से सम्बद्ध कथावस्तु की अन्तर्धारा निश्चय ही बहती रहती है किन्तु इसके बावजूद कवि का दृष्टिकोण आत्मपरक ही रहा है जो प्रगीत के प्रवाह को अक्षुण्ण रखता चलता है। मतलब, सूरदास किसी घटना का वर्णन करते हैं अवश्य, किन्तु उसमें उनका निर्लिप्त भाव कहीं नहीं है। असल में, हरेक वर्ण्य प्रसंग में उनकी भावना का गहरा रंग स्पष्ट रहता है जिसके कारण उसके भौतिक आधार के प्राय विलीन होने की प्रतीति पाठक को होती है। उदाहरण के लिए, "**देख स्याम अचानक जात**" वाले पद में "पीताम्बर कति पर फहरात। **लटकत मुकुट, मटक भौंहनि की। चटकत चलन मंद मुसकान**,' में बालक कृष्ण की मनोहर वेषभूषा और कतिपय शारीरिक चेष्टाओं का वर्णन है सही, किन्तु अन्त में **निरखत नारि-निकर बिथकित भई। मुख मुख व्याकुल भुरत सिहात।** और '' **सूर' स्याम अंग अंग माधुरी॥ चमकि चमकि चकचौंधति गात**॥ में पता चलता है कि द्रष्टा की भावना ही अधिक मुखर है, दृश्य वस्तु मानो तिरोहित हुई हो।

इस आत्म तत्व की प्रधानता के कारण ही "**स्याम गात सरोज आनन**" कृष्ण के अतिरिक्त सूर को "**तुम बिन कछु न सुहाय**" का अनुभव होता है। वास्तव में उनकी आखें और कुछ देखना ही नहीं चाहती। "**तदपि हठी हमारे नयना और न देखें भावें**"। यही कारण है कि सूर की गोपिया "**हृदय तें वह स्याम मूरति छन न इत उत जाति**" कह उठती हैं और बिना कृष्ण को देखे "**सकल लोक सूनो लागत है**"। ऐसी शोभा का वर्णन भी कैसे किया जा सकता है? "**सोभा कहत कहं नहिं आवे, उसकी माधुरी मूरति**", "**मन चुभि रहि रोम रोम अरुझाई**" इस तरह के दर्शन के रस में अटका हुआ मन फिर लौटकर आ ही नहीं सकता, दृष्टि मानो स्वयं ही वहां से लौटना नहीं चाहती (**फेरि हू न वही**)। सच्चा सौन्दर्य वह है जो प्रतिक्षण बढ़ता रहता है। "**निमिष निमिष वह रूप न वह, छवि रति कीजे जाहि जानी**" इसे पढ़ते पढ़ते "**क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः**", की याद अवश्य आती है। ऐसा रूप ही दृष्टा के जीवन का रक्षक होता है क्योंकि "**ऐसे रूप बिनु कोउ कहा रच्छक आन**" मतलब, सहारा ही यदि छूट जाय, तो जीवन का रक्षण भला कैसे हो सकता है?

कोई अचरज नहीं कि इस तरह की भावना के कारण सूरसागर रूप सौन्दर्य का पारावार सिद्ध हुआ है। भगवान् कृष्ण की प्रत्येक मुद्रा का वर्णन करते हुए सूर अघाते नहीं है। सौन्दर्यानुभूति के आवश्यक उपकरण जुटाए गए हैं किन्तु कल्पनाशक्ति के आश्रय से उन्हें सुन्दरतम रूप दिया गया है जिसके कारण दुहरावट अखरती नहीं, कथा प्रवाह के एकदम रुक जाने का भान ही नहीं होता। घटना का भौतिक अस्तित्व तिरोहित होता है, उसकी परिणति रमणीय अनुभूति में होती है। वैसे प्रगीतात्मक कविता में घटना की सार्थकता सिर्फ भक्त कवि की भावप्रेरित कल्पना को उद्दीप्त करने में ही है। सूर ने श्रीकृष्ण का शोभा और सौन्दर्य की गरिमा का ग्रहण किया, इसलिए उन्हें उनकी प्रत्येक चेष्टा सुन्दर, ललित और मनोहर प्रतीत हुई। सूरसागर में श्रीकृष्ण के शैशव अवस्था से लेकर कैशोर अवस्था तक के वे असंख्य रूप-चित्र हैं जिनमें

सूर की सौन्दर्य भावना

डॉ॰ मो॰ दि॰ पराड़कर

कला तथा काव्य के सभी कोविदो ने कविता की तह में विद्यमान सौन्दर्यानुभूति की सत्ता का स्वीकार किया है इसमें कोई शक नही, किन्तु इस सौन्दर्य को नपी-तुली पैमाइश में बाधना कठिन है। सौन्दर्य के मान और माप काल और जाति की सामूहिक भावना के साथ साथ व्यक्ति के अपने सस्कारो एव रूचि के अनुसार बदलते रहते हैं। प्रत्येक काल के व्यक्ति अपने समय के सौन्दर्य-बोध को पूर्व समय की तुलना में परिष्कृत और विकसित मानने का आग्रह रखते है। परिणाम यह हुआ कि सौन्दर्य की धारणाए स्थूलतम तथा सूक्ष्मतम बिन्दुओ के बीच कई अनगिनत रगतो में दिखाई देती है। एक ओर वे विशुद्ध यथार्थवादी है जो सौन्दर्य को भौतिक परमाणुओ के सगठित वस्तुओ का निजी गुण मानकर प्रश्न पूछते है, "इसका मन, आत्मा या चेतना आदि से क्या लेना है?" दूसरी तरफ़ क्रोचे जैसे विशुद्ध कला एव सौन्दर्य के हिमायती उसे तर्क, भावो के विचार तथा जीवन के व्यवहारो से बिल्कुल अछूता रखकर कल्पना के ससार में पहुँचाने का बीडा उठाए हुए नजर आते हैं। इनके मतानुसार कला के क्षेत्र के बाहर, सौन्दर्य शब्द का व्यवहार ही अशास्त्रीय एव अवाछित है। टालस्टाय ने अपने "What is Art" नाम के निबन्ध में कुछ ऐसे आलोचको के मत का उल्लेख किया है जो पानी पीने जैसे साधारण अनुभव को भी सौन्दर्य के अनुभव के अन्तर्गत रखते है। आज तो सौन्दर्य की धारणा बडी अस्थिर और धूमिल हो उठी है। सौन्दर्य की निश्चित धारणा को मानकर भले हम चले, उसके वर्णन में तो आज के "कोलाहलमय अवनि" के सकुल जीवो को कोई भी उल्लास नही है। इस दशा में मेरे सामने सवाल है किधर खडे होकर बटन दबाया जाय ताकि ५०० वर्ष पुराने भक्त कवि सूरदास की सौन्दर्य भावना का हूबहू चित्र अकित हो?

मेरी अपनी राय में हमारी अपनी सौन्दर्य-भावना को सूर पर आरोपित करने के बजाय सूरदास की प्रकृति को एव सूरसागर को लक्ष्य में रखकर सूर की सौन्दर्य-भावना पर विचार करना बेहतरीन होगा। यहा यह भी याद रखना होगा कि सूर की सौन्दर्य-विषयक चिन्ता उनके सौन्दर्य-सृजन में याने सूरसागर के पदो में दूध-चीनी की तरह घुली मिली है।

मानी हुई बात है कि सूरदास को महाप्रभु बल्लभाचार्यने श्रीनाथजी के मन्दिर में भगवान् की लीला का कीर्तन करने के लिये नियुक्त किया था और सूरदास अतिम समय तक प्रतिदिन पदो की रचना करके एकतारे की ध्वनि पर किए गए लीला गान में ही निमग्न रहे। यहाँ लीला विलास से जुड़ी हुई है, कला से सबद्ध है। **'लीयते परमानन्दे यया आत्मा सा कला'**

मानते हुए लिखते हैं "प्रेमाख्यानों के माध्यम से अपनी बात कहने में उन्हें सरलता हुई। काव्य का सौन्दर्य भी इस कारण सूफी काव्यों में अक्षुण्ण बना हुआ है। सम्पूर्ण सूफी साहित्य में सौंदर्य की एक स्वस्थ प्राणधारा दिखाई पड़ती है। यही सौन्दर्य दृष्टि साहित्य की आत्मा होती है। जिस साहित्य में सौंदर्य की अनुभूति होगी, पकड़ होगी, अभिव्यक्ति होगी, वह निस्सदेह उच्च कोटि का काव्य होगा। 'मृगावती', 'पद्मावत', 'मधुमालती', 'चित्रावली', 'ज्ञानदीप', 'कुतुबमुश्तरी', "सैफुलमुलूक व वदीउलजमाल", "चन्द्रबदन व महियार" आदि सभी में यह सौन्दर्य दृष्टि है। ये कवि सौन्दर्य की बाह्य सीमा को ही नहीं स्पर्श करते बल्कि उसकी अन्तरात्मा में प्रवेश करते हैं। और शाश्वत सौन्दर्य की अनुभूति कराने का प्रयास करते हैं। इसीलिए तो इनमें काव्य का सरस और प्रांजल रूप देखा जाता है"। वास्तव में कथा-सगठन और सामाजिक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण प्रेमाख्यान "ज्ञानदीपक" का काव्य-वैभव विशिष्ट प्रकार का है। इस आख्यान सागर में विशिष्ट लोक कथानक और धर्म धारण रूपी ज्वार-भाटे, भाव-लहरियाँ, प्रेम-नाद, विरह-संगीत, भाषायीमुक्ता, अलकार-सीपियाँ तथा छन्द शैली के रूप में बहुत कुछ मौजूद है।

जीवन से गृहीत उपमान माने जा सकते हैं। 'जायसी' की तरह यहाँ फ़ारसी परम्परा का प्रभाव नही के बराबर है। कवि नख-शिख-वर्णन करता हुआ नायिका के सुरग ओठो को दुःख में खून पीने वाले दुःशासन के समान कहकर वर्णन को घृणोत्पादक बना देता है, यथा —

मुख तमोल अधरन रस लिया, रकत दुसासन दुख मँह पिया ॥२६२।६॥

स्मरण रहे कि ऐसे स्थल नगण्य हैं।

गुण के सम्बन्ध में कोई उल्लेखनीय बात नही है। अन्य सूफी काव्यो की तरह प्रस्तुत काव्य ओज गुण मुक्त तथा माधुर्य और प्रसाद गुण युक्त माना जायेगा।

कवि ने मुहावरे और लोकोक्तियो का पर्याप्त प्रयोग करके भाषा की अभिव्यजना शक्ति बढाने का प्रयत्न किया है। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं —

मुहावरे—आदिहु अत कथा जो रही ३६०।७, वोर निबाहेहु आहु १९०।८; रहहु जो एहिं बन महँ दिन चारी ३६१।१, कुल दीपक एह ताको बारहबाट गए बउराए १२।६, मोर मोर लाए लौ लीन्हे ५।४,

लोकोक्तियाँ—गगरी सहस परा सिर पानी ३९१।५, बिनु गुन पूत भूत सम होई १९।६, दुइ दुइ गहत न कूसल छेमा ३५२।६, अतहु मए सेमर के मुआ ६४।४, बेधि करेज पीठि महँ आनी ६०।१, जेहि पर रीझि सोहागिनि सोई १०३।४,

इस काव्य में कुछ दोष भी दृष्टिगोचर होते हैं। उदाहरणस्वरूप एक ही भाव की पुनरुक्तियाँ प्रस्तुत हैं,—

जासो मोष मुकुति मैं पावो १३।१, जासो मोष मुकुति मोहिं होई ४५४।६
हौं चेरिन के चेरी १०१।९, हौं चेरिन की चेरी ४४८।९
नैन नलिन मधि नीर समाने २२६।२, नएन जलधि जिमि जल से मरे ३८६।१
पकज नयन नीर सो मरे ४५१।१

यद्यपि काव्य में न्यूनपदत्व और च्युतसस्कृति की स्थितियाँ मिलती है, कही कही सक्षिप्त साधारण अभिव्यक्तियाँ खटकती हैं तथा कवि की अभिज्ञता और सुहृदयता पर प्रश्न चिह्न लगा देती हैं तथापि अरोचक और अनपेक्षित प्रसग नही के बराबर हैं। साथ ही वर्णनो में वस्तु—नामावली का अरोचक विस्तार नही है। अस्तु दोष नगण्य हो जाते हैं।

सक्षेप में प्रस्तुत काव्य में सूफी काव्य परम्परा का निर्वाह करने की कोशिश की गयी है तथापि कुछ भिन्न, कुछ मौलिक ढग से। डॉ० श्याममनोहर पाण्डेय[1] इसे उच्च कोटि का काव्य

१ डॉ. श्याममनोहर पाण्डेय . मध्ययुगीन प्रेमाख्यान; पृष्ट २७२

की, हाँ, स्वाभाविक मोह के कारण संस्कृत का उल्लेख यत्र-तत्र अवश्य किया है। कवि ने तद्भव शब्दावली का प्रयोग सर्वाधिक किया है और तुर्की का सबसे कम।

शेखनबी ने भी मसनवी शैली का प्रयोग किया है। उन्होने अन्य सूफी कवियों की तरह स्तुतिसारणी अपनायी है। सर्वप्रथम सिरजनहार की वंदना की गयी है, फिर क्रमश पैगम्बर की प्रशसा, रसूल के दोस्तो की तारीफ, शाह-ए-वक्त का गुणगान, रचनाकाल और निवास-स्थान या रचना-स्थान तो बताया गया है, पर पीर तथा पीर-परम्परा का उल्लेख नही किया गया है। अस्तु, प्रारम्भ के सत्र, छद परम्परा निर्वाह मात्र है। काव्य में सर्गबद्ध काव्य-शैली का प्रयोग नही हुआ, हाँ मसनवियो के समान सर्गों के आधार पर यत्र-तत्र शीर्षक अवश्य दिये गये है। प्राय बीच-बीच मे आने वाले प्रसगो से घटनाक्रम तथा रोचकता मे व्यवधान नही हुआ। समस्त घटनाये कार्य-कारणानुसार क्रम मे गुफित है। अस्तु, एक छद दूसरे छद से सम्बद्ध रहा है और प्रबन्धात्मकता बनी रही है। कवि ने 'जायसी' आदि की तरह कथा रूपक स्पष्ट नही किया।

कवि को 'जायसी' और 'उसमान' की तरह सात अर्द्धालियो के बाद एक दोहा क्रम पसन्द आया है। यद्यपि काव्य में इस क्रम का निर्वाह हुआ है, तथापि यत्र-तत्र क्रम भग भी है। ऐसे स्थल अत्यल्प है। ४०, ९२, ३५५ दोहे अर्द्धालियो का अन्तर प्रदर्शित करते है। कही कही दोहे की मात्राओ मे भी अन्तर है।

प्रस्तुत काव्य मे अलकारो का स्वाभाविक और भावानुकूल पर्याप्त प्रयोग है। अनुप्रास, श्लेष, उत्प्रेक्षा, रूपक, अतिशयोक्ति का प्रयोगाधिक्य है। अनुप्रास का आधिक्य रचना की मधुरता तथा श्लेष की अधिकता कवि की शब्द खिलवाड रुचि का सकेत माना जा सकता है। अन्य सूफी काव्यो की तरह यहाँ भी अन्त्यानुप्रास के सुन्दर प्रयोग प्राप्त है। कही कही उत्प्रेक्षाएँ बड़ी सुन्दर, सजीव है, यथा —

निकसत कली मनहु नव लोने, अरुन किहे मेहँदी टकटोने ४३।६

साँग रूपक छोटे तथा कम है। ऊहात्मक हास्यास्पद अतिशयोक्तियाँ अल्प है। उपमान प्रयोग के सम्बन्ध मे मुख्य बाते इस प्रकार है —

यहाँ परम्परा भुक्त उपमान प्रमुख है, यद्यपि कही कही साहित्यिक परम्परा से गृहीत उपमान सुन्दर ढग से प्रयुक्त किये गये है। चचल नेत्रो पर झीना अवगुठन पडने से नायिका के नेत्रो की हालत कैसी हो जाती है, द्रष्टव्य है —

घूंघट पट के वोट मधि, दुलहिनि निरखत नाँह ।
कनक सरी के पीजरे, खजनु जनु अकुलाँह ॥२५६॥

वियोगिनी का 'धान की तरह झुरना', 'नेत्रो का ओरी की तरह चूना', बरियो का 'राएमुनी की तरह चलना', विरह विदग्धा 'विरहणी का लावा हो जाना' इत्यादि लोक-

प्राय सूफी काव्यो में जन सकुलता लक्षित होती है परन्तु 'ज्ञानदीपक' में पात्र सख्या सीमित है। प्रेमियो के मिलन हेतु शिव-पार्वती जैसे पार लौकिक पात्रो की योजना की गयी है। मुख्य है—इन पात्रो द्वारा प्रेमियो की परीक्षा न लिया जाना। कथा का नायक 'ज्ञानदीप' सुन्दर क्षत्रिय राजकुमार है। इसकी दो सुन्दर और विदुषी, कुमारी प्रेमिकायें है। इनमें एक कथा की नायिका राजकुमारी 'देवयानी' है दूसरी उसकी सखी 'सुरज्ञानी' उपनायिका या सहनायिका मानी जा सकती है। सुदरसेन राजा प्रतिनायक है। काल्पनिक पात्र वनस्पति को माना जा सकता है। अलौकिक चरित्र गुरू 'सिद्धनाथ' माने जा सकते है। परियो, सिंहो, अजगरो, दानवो, पक्षियो की योजना नही की गयी है। चरित्रो की साकेतिकता स्पष्ट नही है।

कलापक्ष के सदर्भ मे उल्लेखनीय विशेषताएँ इस प्रकार है—

भाषा की दृष्टि से विचार करे तो यह निश्चित है कि 'ज्ञानदीपक' मे प्रमुखत अवधी का प्रयोग हुआ है। यद्यपि कवि ने काव्य भाषा के रूप मे पूर्ववर्ती सूफी कवियो की तरह अवधी को अपनाया, तथापि उसकी अवधी कुछ कुछ अन्तर प्रदर्शित करती है। भाषायी परिप्रेक्ष्य मे भाषा का अवलोकन करने पर कवि की भाषा अन्य पूर्ववर्ती सूफी कवियो से मिलती-जुलती-हटती हुई चलती है। ऐतिहासिक और सरचनात्मक दृष्टियो से अवलोकन करने पर कवि का शब्द-भडार समृद्ध लगता है। ऐतिहासिक दृष्टि से उसमे तत्सम,[1] अर्ध-तत्सम,[2] तद्भव,[3] देशी[4] और विदेशी[5] शब्दावली दृष्टिगोचर होती है। सरचनात्मक दृष्टि से मूल,[6] यौगिक,[7] सामासिक,[8] पुनरुक्त,[9] और अनुरणनात्मक[10] प्रकार की शब्दावली दृष्टिगोचर होती है। चूकि काव्य प्राचीन नही है, इसीलिए उसमें मध्यकालीन आर्य-भाषा की शब्दावली नही के बराबर प्रयुक्त है। मुख्य है—कवि की समन्वयकारी वृत्ति अवधीकरण से सापेक्ष होकर चली है निरपेक्ष होकर नही। अर्थात् कवि के द्वारा किया गया भाषायी ग्रहण अवधीकरण के अन्तर्गत आता है। कवि ने किसी भाषा के प्रति कोई दुर्भावना नही प्रकट

१	अस्त २१६/५	द्रुम ४/६	मोदक ८१/७	सध्या १२०/९
२	चरन ६९/४	अच्छर १/८	उपाइ ११४/३	दरसन ९२/१०
३	अमी ३/५	कौल ४२६/८	जूध १०९/८	अछरी ३६२/२
४	षुटिल २६२/१	गुडिया ४२१/७	जूडि ९४/९	बपुरा ६८/६
५	दरबारू १६/२	मरद ४३१/३	जहान १३/८	(फारसी)
	इसलाम १२/५	मोहमद ११/३	रसूल १०/९	(अरबी)
	कलँगी २२९/६	हरउली २६२/८		(तुर्की)
६	षेल १५६/३	बोल १२१/८	अर्थ १७ ८	
७	अजान ५/३	अनमन २५०/९	बिकट ७/६	बिछौना १५५/३
८	दोआदसषट २२/५	गरीबनेवाज ६/९	सारगनैंनी ३२९/७	
९	घर घर ३३/२	पात पात ४/६	छिन छिन ३२/३	
१०	धकधकी ४११/९	चुहचुहाइ १४३/२	झैलमलाहि ४२५/७	

जहवा डरा तुमार पसेऊ, वारौं रकत हसौ बर बेऊ ॥
ओरौं सर सिर खंडा काढ़ी, तैंसिय प्रेम प्रीति हिय बाढ़ी ॥
लाइ आगि छन महँ जिय देऊँ, होइ अपजसी जनम जस लेऊँ ॥२०१॥

कवि ने विवाह के बाद विरह दिखलाने के लिए 'बारहमासा' की योजना की है। यहाँ नायिका की विरहावस्था नही के बराबर प्रकट होती है कारण, विरह-वर्णन मात्र विरह का वर्णन बनकर रह गया है। कवि को अत्युक्तियो द्वारा विरह को अस्वाभाविक बनाकर नवीनता दिखलाने का मोह नही। यत्र तत्र करुण, वीर, शान्त इत्यादि रसो की उद्‌भावना भी है। साथ ही उत्साह, सहानुभूति, विवशता की अभिव्यक्तियाँ भी मौजूद है।

'ज्ञानदीपक' में प्रकृति वर्णन का ऐसा आलम्बन रूप कम है जहाँ प्रकृति मानवी भावनाओ से सयुक्त नही होती। प्रकृति का उपमान के रूप में प्रयोग करके वर्णन सजीव बनाये गये है, यथा —

घुमरहि घटा जनु सावन आए, आँकुस कीन्ह तुरत चमकाए ।
घुमरहि घन जनु बाजु निसाना, जनु बगु पाँति फरहरा बाना ।
भाट बाजन भं सहनाइ, मानहुँ सारंग सबद सुनाइ ।
पिक नकीब जनु करै पुकारा, झिली झुकानि सो घटा अपारा ।
धरनि चापि मं असि अतिबानी, फूटा सोत चला बहि पानी ।
उमडे सागर सरवर गग, बूडे मेरु सो पवन पतगा ।४३३॥

प्रकृति का उपदेशात्मक रूप भी मिलता है, यथा —

नवी प्रीति करु ताहि सो, जो आवि अत समरत्थ ।
जेव पकज भजि पंक को, सूखि जाहि एक सत्थ ॥७॥

इनके अतिरिक्त मुख्य है "बनस्पति की उदभावना"। वास्तव में बनस्पति के रूप में प्रकृति का मानवीय भावनाओ से सयुक्त होना लक्षित होता है। 'बारहमासा' में प्रकृति-वर्णन प्रकृति के लिए होते हुए भी मानवीय भावनाओ को स्पर्श करता है। यद्यपि प्रकृति के उद्दीपन रूप मे किया गया यह वर्णन परम्परा निर्वाह ही है। निम्नलिखित उदाहरण में प्रकृति भय पैदा कर रही है —

आगे जाइ सघन बन परी, महा भयावन चित महँ डरी ।
अति घनघोर कठिन अँधियारी, रजनिहु चाहि स्याम अति कारी ।
बहु ऊँचे द्रुम अति छतनारे, पवन परस डोलहि मतवारे ।
सिंह सादुर चिघारहि, बाहन बकन बरेर ।
होइ करेर निकुंज महँ, टूटँ जनु महि मेर ॥३५७॥

कथानक में आश्चर्य तत्त्वो की योजना रही है। अन्य प्रेमाख्यानो की भाँति वस्तु-वर्णन का आधिक्य नही। नगर, गढ, फुलवारी आदि के लम्बे-लम्बे वर्णनो का अभाव कवि के केन्द्रित होने का सूचक है। कवि की मनोवृत्ति इस प्रकार के विवरण देकर अपने वस्तु ज्ञान का प्रदर्शन[1] करने की नही है। इससे कवि परम्परागत रूढिवादिता से बच गया है। अन्य सूफी काव्यो की तरह समुद्रो का वर्णन और प्रेमी की यात्रा का बाधाओ वाला अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन यहाँ नही है। आलोच्य काव्य में प्राप्त वस्तु-वर्णन रूढ अनाकर्षण और प्रभावहीनता की स्थितियो से कही अधिक मुक्त होनें के कारण पाठक की उत्सुकता और सहानुभूति बनाये रखता है। कवि नें युद्ध-वर्णन भी किया है किन्तु नायक के शौर्य को प्रकट करने की उतावली के कारण वीर-रस का परिपाक नही होता है। युद्ध-वर्णन की सक्षिप्तता खटकने लगती है।

रस की दृष्टि से विचार करने पर प्रस्तुत काव्य में श्रृङ्गार रस की प्रधानता है। जहाँ अन्य सूफी कवि सयोग चित्रण में रम गये, वहाँ शेखनबी मर्यादा का ख़याल करके ख़ामोश हो गये। लेकिन उनका यह मौन अन्य सूफी काव्यो में वर्णित समूचे सयोग श्रृङ्गार को व्यजित करने वाला हो जाता है, यथा —

बरनें कहाँ न जानौं, गुपुत मरम की ठाँउ।
सब मन महँ जानत हौ, कहाँ बषानउँ नाउँ॥२७५॥

शेखनबी द्वारा किया गया सयोग श्रृङ्गार वर्णन सीमित[2] और मर्यादित होने के कारण 'ज्ञानदीप' सूफी प्रेमाख्यानो पर लगाये गये आक्षेप[3] से मुक्त हो जाता है।

विरह वर्णन अधिक है। नायिका की विरह-वेदना का चित्रण सर्वाधिक है तथा नायक का विरह नही के बराबर है। नायिका की विरह-वेदना साक्षात् दर्शन के पश्चात् उत्पन्न होती है तथा नायक के बहाये जाने पर तीव्र हो जाती है। उसका निम्नलिखित निर्णय इसी की पुष्टि करता है —

---

१ "यह भी कहा जा सकता है कि इन कवियो में अपनी जानकारी का प्रदर्शन करने की प्रवृत्ति थी, परन्तु वह परम्परागत कही जा सकती है।" ब्रज किशोर मिश्र अवध के प्रमुख कवि (प्रथम सस्करण), पृष्ठ १११।

२ "सयोग का वर्णन कवि नें अवकाश होते हुए भी नही किया है। नायक-नायिका के मिलन का वर्णन मात्र उपलब्ध है।" डॉ० सरला शुक्ल जायसी के परवर्ती हिन्दी सूफी कवि और काव्य, पृष्ठ ४२२।

३ "सूफी प्रेमाख्यानक भी प्रकृति सीमा का अतिक्रमण करते हुए दिखाई पडते हैं। जहाँ रहस्यात्मक वृत्तियाँ अवकाश पाती हैं वही श्रृङ्गारी वृत्तियाँ अधिक उत्कट होती हैं। सिद्धो, सूफियो और निकुंज रसिको में जितना उत्कट श्रृङ्गार है उतना रीति काव्य में नही।" ब्रजकिशोर मिश्र अवध के प्रमुख कवि (विश्वनाथ प्रसाद मिश्र आरम्भिक, पृष्ठ ठ)

विशुद्ध आध्यात्मिक अभिव्यजनाओ के अतिरिक्त साकेतिक अभिव्यजनाएं भी प्राप्त हैं —

ज्ञानदीप हैं नांउ तुम्हारा, ज्ञान करहु धुरवहि करतारा।
पूंछत पंथिक जोमि बियानी, काहे न कहहु कुसल कहानी।
लेइ संदेस सेउ मारग भए, फिरि न फिरा वोहि देस जो गए।

इस प्रकार एक तरफ कवि ने अपने सरस और मनोहर कथानक को अधिकाधिक आकर्षक बनाने के लिए लौकिक चर्चा का सहारा लिया, तो दूसरी तरफ इस्लाम का प्रचारक बनने के लिए नही, बल्कि अपनी धर्म सम्बन्धी धारणा स्पष्ट करने के लिए अलौकिक चर्चा का सहारा लिया। और इस प्रयास मे कथा की रोचकता को व्याघात नही पहुँचा।

'ज्ञानदीपक' का कथानक सक्षिप्त और सुखान्त है। कथा की समाप्ति नायक के सिहासनारूढ होने पर होती है, मृत्यु वरण द्वारा नही। दूत कार्य सखी ने किया है। अन्य कथानक विशेषताओं में छठी सस्कार,[2] नायक का गुरू के द्वारा उपयुक्त पात्र समझा जाने पर गृह त्याग करना, नायिकाओं के हृदय मे प्रेम-प्रादुर्भाव पहले होना, उनका प्रयत्नशील होना, विशेष रूप से सुरज्ञानी द्वारा ज्ञानदीप को जाग्रतावस्था में देवयानी के महल तक लाया जाना, बाद मे ज्ञानदीप का नित्य आना-जाना, नायक का जानबूझकर काठ की पेटी में रखकर बहाया जाना, स्वयबर के बाद सुरज्ञानी का सन्यासी बनकर नायक को खोजना, सुरज्ञानी का नायक से प्रेम होते हुए भी विवाह न होना फिर भी दाम्पत्य भाव रहना, और इसमें भी आगे सपत्नी कलह का नामोनिशान न होना इत्यादि, उल्लेखनीय है। सम्भवत इन्ही के आधार पर डॉ नगेन्द्र[3] और डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त[4] ने कवि प्रयास को किन्ही अशो मे मौलिक माना है तथा डॉ० सरला शुक्ल[5] और डा० ओमप्रकाश[6] ने कथानक का भिन्न बनाया है।

---

१ "सूफियो ने इन प्रेम-गाथाओं के वाच्यार्थ के आधार पर व्यजना शक्ति के द्वारा साकेतिक अर्थ प्रतिपादित किया।" डॉ० विमल कुमार जैन सूफीमत और हिन्दी साहित्य (१९५५), पृष्ठ १११।

२ "बालक के जन्म के पश्चात् छठी सस्कार का वर्णन कवि उस्मान के बाद शेखनबी ने ही किया है।" डॉ० सरला शुक्ल जायसी के परवर्ती हिन्दी सूफी कवि और काव्य (सम्वत् २०१३ वि०), पृष्ठ ४२७।

३ "कुछ कथानक रूढियो मे मौलिकता लाने का प्रयास किया गया है, जैसे कि इसमें नायक के स्थान पर नायिका की सखी योगी का वेश धारण करती है, 'नलोपाख्यान' की भाँति इसमें भी नायक की खोज के लिए स्वयवर का आयोजन होता है।" डॉ० नगेन्द्र (सम्पादक) हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ १६०।

४ "किन्तु कुछ रूढिया का प्रयोग नये रूप मे भी हुआ है, जैसे नायक के स्थान पर नायिका की सखी का योगी-वेश धारण करना, नायिका की सहचरी का नायक से विवाह नहीं होना आदि।" डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त हिन्दी साहित्य का वैज्ञानिक इतिहास, पृष्ठ ५५१।

५ "अन्य कथाओ की अपेक्षा ज्ञानदीप का कथा-सगठन कुछ अन्तर रखता है" डॉ सरला शुक्ल जायसी के परवर्ती हिन्दी सूफी कवि और काव्य, पृष्ठ ४२०।

६ "ज्ञानदीप में गृहीत कथा अन्य मुसलमान कवियो की कथा परम्परा मे कुछ भिन्न है। इसमें नायिका एव उसकी सखी नायक पर अनुरक्त होकर उसे प्राप्त करने के यत्न में जोगिन बनकर घर से निकलती हैं।" डॉ० ओमप्रकाश मध्यकालीन हिन्दी और पजाबी प्रेमाख्यान (प्रथम सस्करण १९७१), पृष्ठ ४३।

शेख़नबी कृत 'ज्ञानदीपक' का काव्य-वैभव

डॉ. (कु.) सरोज श्रीवास्तव

सूफी-काव्य-परम्परा जो कतिपय विशिष्टताओ से युक्त है, हिन्दी साहित्य की महत्त्वपूर्ण निधि है। प्रेम-सगीत में खोये हुए सूफी-कवियो को प्रेम-काव्य का सृजन अभीष्ट रहा। इस सदर्भ मे विभिन्न विद्वानो द्वारा शेखनबी कृत 'ज्ञानदीपक' आख्यान काव्य की चर्चा यत्र-तत्र की गयी है। प्रस्तुत लेख मे इसके काव्य-वैभव पर स्वतन्त्र रूप से विचार किया गया है।

आलोच्य काव्य मे लौकिकता और अलौकिकता मिलन और विरह-वीथियो से गुजरती हुई कवि के अभीष्ट स्तर पर पहुँची है। भावपक्ष और कलापक्ष की दृष्टि से इस काव्य में पर्याप्त काव्य-वैभव बिखरा हुआ दृष्टिगोचर होता है।

भाव पक्ष के सदर्भ मे उल्लेखनीय विशेषताएँ इस प्रकार है —

'ज्ञानदीपक' का वर्ण्य-विषय राजा 'ज्ञानदीप' और रानी 'देवयानी' की प्रेम कहानी है। लेकिन कवि के वर्ण्य-विषय की परिधि इतनी सीमित नही कि उसमे एक लौकिक प्रेम-कथा ही आ सके, लौकिक कथा के अतिरिक्त उसमे स्थान शेष है जहाँ अलौकिक प्रेम-कथा छिपी हुई है। सूफी कवि के नाते ऐसा होना स्वाभाविक है। हज़ारी प्रसाद द्विवेदी[1] ने लिखा है "सूफी कवियो का यही विशेष दृष्टिकोण है वे लोकप्रचलित कथा मे नये अर्थ को भरते है।" शेखनबी अपने मन्तव्य मुकाम तक पहुँचने के लिए अधिकाश सीढियाँ लौकिक अभिव्यजनाओ से निर्मित की है तो कुछ सीढियाँ आध्यात्मिक अभिव्यजनाओ से भी निर्मित की है। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य है —

लौकिक अभिव्यजनाएँ—

जब लगि जोगी ग्रिहि न होइ, मोह छोह सो वेह समोइ।
जेहि न होइ आलष जल वाता, तेहि अभाग कै रचेउ विधाता।१४५
जनमी जो जोग भोग नहि होई, सो जनमे जग काहे का कोई।३३३/४

आध्यात्मिक अभिव्यंजनाएं:

सोई करो क्रिपानिधि, रहें हमारो लाज।
तुम सो अवर न मन मँह, महा गरीब नेवाज॥६॥
जाकर सिरजा एह संसारा, ताकर रूप पढ़ई को पारा।
गुन अनेक सो अपुना गुनी, जो हि कि बात कहत सब सुनी॥२५७॥

---

१ डॉ हज़ारी प्रसाद द्विवेदी दिन्दी साहित्य उसका उद्भव और विकास, १९५२ पृष्ठ २६२।

दरिया', 'जिन्दा मुर्दे', 'बयान' आदि कहानिया केवल कल्पित कहानी मात्र नही है बल्कि ये हमारे जीवन की दस्तावेज हैं—जीते-जागते रूप, पक्के हिसाब। यह कम लोगो को ज्ञात है कि आपात काल में बिना किसी शोर शराबे के धीरे धीरे से कह दिया गया था कि कमलेश्वर की 'अपने अजनबी देश में' कहानी न तो विद्यार्थियो को पढ़ायी जाय और न इससे प्रश्न ही पूछा जाय। इस घटना से इनकी कहानियो की शक्ति प्रकट होती है।

मैं समझता हूँ कि जब तक हिंदी के आलोचक समीक्षक नही बनते और वे दुराग्रह, पूर्वग्रह से मुक्त होकर वस्तुपरक ढग से तटस्थ भाव मे समीक्षा नही लिखते, तब तक हिन्दी साहित्य निंदा-स्तुतियो को दलदल में फसा रहेगा। अत यहा भी एक नयी समीक्षा की आवश्यकता है।

सारिका :

कमलेश्वर जो सन् १९६७ में 'सारिका' के सम्पादक होकर बम्बई आ गये। फरवरी १९७८ तक बडी कुशलता से इसका सम्पादन करते हुए इन्होने हिन्दी कहानी को आगे बढ़ाते हुए अहिन्दी भाषियो में भी हिन्दी भाषा और कहानी को लोकप्रिय बनाया। 'सारिका' के माध्यम से भी कमलेश्वर ने सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, राजनीतिक शोषण के विरुद्ध आवाज़ बुलन्द की। इसका इन्हें गहरा मूल्य भी चुकाना पडा किन्तु अपनी लेखनी को इन्होने परतन्त्र नही होने दिया। अक्टूबर १९७४ से 'सारिका' का समातर कहानी विशेषाक प्रकाशित होने लगा जो उन दिनो विशेष चर्चा का विषय था। यह आज भी चिन्तन का एक मुख्य विषय है।[1]

---

१. समातर कहानी के संबध में उन दिनो मैंने एक लेख लिखा था, जो 'कल्पना' के मार्च १९७६ के अंक में प्रकाशित हुआ था।

दृष्टिगोचर होता है। ये अब तक जो कस्बाई जिन्दगी पर ही कहानिया लिख रहे थे, अब शहरी एव महानगरीय जीवन की अस्वाभाविकता, बनावटीपन, दिखावे, सघर्ष, बेगानपन, यात्रिकता को सहज रूप में कहते हैं। 'खोयी हुई दिशाएँ,' 'दिल्ली में एक मौत', 'एक रुकी हुई जिन्दगी', 'एक थी विमला', 'साप', 'पराया शहर' आदि कहानी इसी सग्रह की हैं। 'मास का दरिया' (१९६६) कहानी सग्रह में मर्मस्पर्शी कहानिया हैं। 'जिन्दा मुर्दे' (१९६६) कहानी सग्रह में कमलेश्वर ने इलाहाबाद से होकर दिल्ली के जीवन को सशक्त रूप में कहा है। 'जार्ज पचम की नाक' 'अपने देश के लोग', 'स्मारक' 'जिन्दा मुर्दे' की कहानिया दिल्ली से जीवन और भारतीय जनता के जीवन बोध प्रकट करती हैं। 'बयान' (१९७२) कहानी सग्रह की कहानिया समसामयिक जीवन के सदर्भ मे अपने नाम को सार्थक करती हैं।

नयी समीक्षा

इस भाति हम देखते हैं कि कमलेश्वर की कहानिया विशेष रूप से कस्बे, शहर और महानगर के जीवन से सबधित है। गाव का उल्लेख कम मिलता, है क्योकि इनकी जीवन यात्रा मैनपुरी से चलकर इलाहाबाद, दिल्ली होते हुए बम्बई पहुचती है। बीच बीच मे देश के विभिन्न भागो एव विदेश की इन्होने यात्राएँ की, सभी जातियो, वर्गों के लोगो से इनका सबध रहा। इनमें भी दीन, दुखियो, दलितो, आम आदमी के प्रति विशेष अपनापन। इन सभी मे सबधित अपनी अनुभूतियो को ही आपने कहानी के विषय बनाये हैं। ये अनुभूतिया आत्मस्थ एव परस्थ दोनो ही हैं किन्तु ये एक दूसरे की हो गयी हैं। जहा कहानीकार की अनुभति की अभिव्यक्ति में सच्चाई है, वहा ही इनके शिल्प-विधान मे भी एक नवीनता है। भले ही कमलेश्वर जी इन्कार करे किन्तु इनमे कहानी कहने की बडी सुन्दर कला है। जिसे किस्सागोई कहते हैं, वह भी इनके व्यक्तित्व मे है। भले ही ये कहानी के साहित्य शास्त्र से मतभेद प्रकट करते हैं किन्तु इनकी कहानिया कहानी शास्त्र की दृष्टि से भी पूर्ण है। पुरानी कहानियो से ये भिन्न हैं। इनमें सभी प्रकार से नयापन है। ये जीवन के अनकहे अशो को कहती हैं कहानीकार का व्यक्तित्व एव निजत्व इनमें प्रकट हुआ है किन्तु अहवादिता नही है, आधुनिकता है किन्तु कुठा नही, मधुर प्रेम प्रसग है किन्तु काम-क्रीड़ा नही। नये कहानीकारो मे कमलेश्वर की कहानिया अलग बोलती हैं। ये नयी होकर भी प्रसाद, प्रेमचद, यशपाल की कहानियो की परपरा में एक कदम आगे हैं। परपरा का अर्थ यहाँ प्रवाह है, गति है, रूढि नही। नये कहानीकारो में तो अज्ञेय, मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, निर्मल वर्मा, रमेश बक्षी आदि भी हैं। इनकी नयी कहानियो के सम्मुख कुठा मर्यादा आदि के प्रश्न भी लगाये जा सकते हैं किन्तु यह स्थिति कमलेश्वर की कहानियो के सबध में नही है। धनजय वर्मा ने 'नयी कहानी की उपलब्धिया बारह कहानियो' निबध में राजेन्द्र यादव (प्रतीक्षा) से लेकर उषा प्रियवदा (वापसी) की कहानियो का विवेचन किया।[1] इसमें कहानीकार कमलेश्वर का नाम न देखकर मुझे आश्चर्य हुआ। मैं सुनता था कि श्री धनजय वर्मा एक अच्छे समीक्षक हैं किन्तु यह दृष्टि तो एक समीक्षक की न होकर आलोचक की लगती है। किसी भी अर्थ में, रूप में, दृष्टि से कमलेश्वर के बिना नयी कहानी का मूल्याकन अधूरा रहेगा। 'राजा निरबसिया', 'कस्बे का आदमी', 'खोयी हुई दिशाएँ', 'मास का

१ नयी कहानी . दशा, दिशा, सभावना, स० श्री सुरेन्द्र, पृष्ठ १०७

फिर अमर उसके जीवन में आता है जो डिप्टी सुपरिटेंडेन्ट है। यह अपनी बहादुरी की बात करता किन्तु मीना को खुश रखना चाहता था। मीना के द्वारा कमलेश्वर ने एक लडकी की कामना को रूप दिया है। वह कहती है कि मैं केवल मोम का आदमी चाहती थी, जिसे अपना कह सकू, जिसे अपनी तरह बना सकू, उसका निर्माण कर सकू, जिससे मेरी सार्थकता सिद्ध हो जाये। उधर अमर दुनिया जहान से उदासीन, विचारो और मन से दूर वह एक ऐसा पुरुष था, जिसे केवल औरत चाहिये थी। ऐसी पत्नी जो उसकी शामो को रगीन बना सके, रातो को महका सके और सुबह उससे अलग हट जाये। उन दोनो का विवाह होता है। सुहाग रात में अमर मीना को अपने प्रमाणपत्र, पुरस्कार, वीरता की कहानी, हथियार आदि सुनाता-दिखाता रहा। उसे खुश करने के लिए वह उपाय करता रहा। अत मे मीना कहती है, मै जैसे किसी मुरदे की ठडी बाहो मे घिर गयी थी। मेरे मन ने सहम कर पूछा था क्या मैंने इसी अमर को प्यार किया था ?

कल एक बार न जाने कैसा भ्रम हुआ। लगा, अभी अभी दिवाकर सडक से गुजरा है।

मै समझता हू कि आप भी अब इस विचार से सहमत होगे कि 'तीन दिन पहले की रात' एक श्रेष्ठ कहानी है। यह आधुनिक युवका की मन स्थिति प्रकट करती है। 'कस्बे का आदमी' कहानी मे कहानीकार ने महाराज के माध्यम से कस्बे का यथार्थ जीवन रूपायित किया है। महाराज जो जाति से वैश्य थे, किन्तु व्यापार आदि समाप्त हो जाने के कारण एक प्याऊ पर पानी पिलाने लगे, तब से महाराज हो गये। इसके बाद एक तोता साथ रखा है जो इनका बधु और जीवनयापन का साधन भी है। इनका अत बडा ही कारुणिक है। कहानीकार कहता है,'दोनो ने गौर से देखा, तोते का पिजरा सिरहाने रखा था, जिस पर कपडा था कि कही बिल्ली की घात न लग जाये, परन्तु छोटे महाराज का पिजरा खाली पडा था, पछी उड गया था।

छोटे महाराज ने स्वय तो नही पढा था, पर रामलीला आदि मे सुनने के कारण यह उनका पक्का विश्वास था कि अतिम काल मे यदि राम का नाम कान मे पड जाये तो मुक्ति मिल जाती है। पता नही, उनके अतिम क्षणो मे भी मतू तोते की वाणी फूटी थी या नही।'

यह हमारे कस्बे के जीवन की नियति है। अभी तक जितनी भी कहानियाँ कमलेश्वर ने लिखी थी, उनमें कस्बाई जिन्दगी की प्रधानता थी। 'राजा निरबसिया' कहानी की भूमिका में इन्होने लिखा था कि अपनी इन कहानियो के विषय में तो केवल इतना ही कहूगा कि इनके लिए मै उस छोटे से कस्बे मैनपुरी का आभारी हू, जहा जनमा और पलकर बडा हुआ और जहा का धूल-धक्कड और जिन्दगी के कोलाहल से भरापुरा, उदास किन्तु मोहक वातावरण मेरी अनुभूतियो को नये रगो में रगता रहता है।' वास्तव में कहानीकार की जीवन-अनुभूतिया ही उसकी कहानियो में नये-नये रूपो में अभिव्यक्त होती है। 'खोयी हुई दिशाएँ' का प्रकाशन सन् १९६३ में होता है। इस कहानी सग्रह के द्वारा ही कमलेश्वर की कहानियो में नया परिवर्तन

---

१ राजा निरबसिया—कमलेश्वर, भूमिका।

चेष्टा करती है। वह सामान्य की समर्थक है और साथ ही विशिष्ट की पोषक। इसीलिए कभी सामान्य कहानिया विशिष्ट को प्रेषित करती जान पडती हैं और विशिष्ट कहानिया सामान्य को।[1] इसमें 'तीन दिन पहले की रात', 'भटके हुए लोक', 'इन्सान और हैवान', 'नौकरी पेशा', 'कस्बे का आदमी' आदि कहानिया हैं। कहते हैं कि महिला लेखिकाए ही नारी भावना को यथार्थ रूप में वाणी दे सकती हैं किन्तु यदि कोई बिना कहानीकार के नाम जाने इनकी 'तीन दिन पहले की रात' कहानी पढे तो वह यही समझेगा कि इसे किसी लडकी ने लिखा है और यह लडकी तीन युवको के प्यार की मारी रही है। पता नही यह कहानीकार की आत्मस्थ अनुभूति पर आधारित है या इसमें परस्थ अनुभूति को आत्मस्थ बना लिया गया है? लेकिन एक बात है कि इसमें कही भी अस्वाभाविकता नही। कस्बो के घरो में ऐसा होता भी है। मीना बारी बारी से दिवाकर, जितेन और अमर के सम्पर्क में आती है। इनके माध्यम से कहानीकार ने मध्यमवर्ग के परिवारो में अच्छी नौकरी द्वारा जीवन सुरक्षित रखने के प्रश्न तथा स्वतत्र व्यक्तित्व निर्माण के द्वद्व को सशक्त रूपमे दिखलाया है। दिवाकर एक आदर्शवादी युवक है। मीना सबसे पहले इसकी ओर आकर्षित होती है। यह बहुत पढता है और ऊची, आदर्श की बाते करता है। मीना के डेडी का विश्वास है कि बगैर सिक्योरिटी के जीने का कोई मतलब नही। रोज कुआ खोदना अक्लमदी नही है। दिवाकर इस पर विनत साहस से कहता है कि नौजवानो की फिक्र आपको नही होनी चाहिए। उनके प्रति जो रुख आप लोगो यानी पुरानी पीढी का है, वह कितना निकम्मा और बोदा है, यह खुद आप भी जानते हैं। बडे गलत पैमाने बना रखे हैं आप लोगो ने। अपनी सार्थकता के लिए आज का नौजवान किस मानसिक सघर्ष से गुजर रहा है, वह कितना चिन्तित है, यह आपने नही देखा। आपने सडक से गुजरते-गुजरते, होटलो से आते उनके ठहाके सुने है, लेकिन यह कभी देखने की कोशिश नही की कि उन ठहाको के बाद एकाएक उनकी मेजो पर कैसी उदासी छा जाती है। इन पंक्तियो में न केवल पीढियो का अतराल प्रकट हुआ है बल्कि युवा पीढी की मानसिकता से भी परिचय होता है जो अपनी जिन्दगी जीने के लिए छटपटा रहा है।

कहानीकार दिवाकर के माध्यम से अपने सामाजिक सिद्धात की व्याख्या करवाता है। वह कहता है कि 'व्यक्तियो का समाज' भी बडी मजेदार कल्पना है। वह व्यक्ति विशेषो के दिमाग की उपज है, जो अपने हितो के लिए अपने आस-पास समाज जोडते है। लेकिन 'समाज' का व्यक्ति स्वतत्र होते हुए भी निराकार होता है, स्वतत्रता ही उसका व्यक्तित्व है, इसीलिए समाज प्रगति करता है। इसमे व्यक्ति-व्यक्ति की होड नही होती। सामूहिक विकास होता है।[2]

इसके बाद मीना के जीवन में जितेन आता है। इजिनियरिंग और विदेश की बडी बडी बाते करता है। वह इसकी ओर आकर्षित होती है। किन्तु पारिवारिक कलह से इसकी उडान उडान ही रह जाती है। यह लोकल सेल्फ गवर्नमेंट में नौकरी करने के लिए बाध्य हो जाता है। अपनी प्रोमोशन की दृष्टि से वहा के एक अधिकारी की लडकी से यह विवाह कर लेता है।

---

१. कस्बे का आदमी, कमलेश्वर, भूमिका।

२ राजा निरबसिया—कमलेश्वर (भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन) पृष्ठ ११६।

'राजा ने दो बातें कीं', मा सुनाती थी, 'एक तो रानी के नाम से उन्होंने बड़ा मंदिर बनवाया और दूसरे, राज के नये सिक्कों पर बड़े राजकुमार का नाम खुदवाकर चालू किया, जिससे राज भर में अगले उत्तराधिकारी की खबर हो जाय . ।'

जगपति ने मरते वक्त दो परचे छोड़े, एक चंदा के नाम, दूसरा क़ानून के नाम। चन्दा को उसने लिखा था, चंदा, मेरी अंतिम चाह यही है कि तुम बच्चे को लेकर चली आना .. अभी एक दो दिन लाश की दुर्गति होगी, तब तक तुम आ सकोगी। चन्दा, आदमी को पाप नहीं, पश्चात्ताप मारता है। मैं बहुत पहले मर चुका था। बच्चे को लेकर ज़रूर चली आना।

क़ानून को उसने लिखा था––किसी ने मुझे मारा नहीं है किसी आदमी ने नहीं। मैं जानता हू कि मेरे ज़हर की पहचान करने के लिए मेरा सीना चीरा जायेगा। उसमें ज़हर है। मैंने अफ़ीम नहीं रुपये खाये हैं, उन रुपयों में कर्ज़ का ज़हर था, उसी ने मुझे मारा है। मेरी लाश तब तक न जलाई जाये, जब तक चंदा बच्चे को लेकर न आ जाय। आग बच्चे से दिलवाई जाय। बस!

मा जब कहानी समाप्त करती थी, तो आस पास बैठे बच्चे फूल चढ़ाते थे। मेरी कहानी भी खत्म हो गयी, पर' ।'[1]

मैं समझता हू कि कमलेश्वर ने अपनी पहली कहानी में आम आदमी की पीड़ा, बेबस ज़िन्दगी, लाचारी, ज़हर के विरुद्ध जो आवाज़ उठायी थी, वह आज भी उसी भांति आम आदमी को मार रही है। राष्ट्र के पहरेदारों जो बार बार साहित्यकारों से दिशा-निर्देश की बात करते हैं क्या वे साहित्य पढ़ने का भी कष्ट करते हैं? मैं समझता हू कि ये इस ओर तनिक भी ध्यान दें तो इनकी दृष्टि ही बदल जाय। वास्तव में 'राजा निरबंसिया' एक कहानी मात्र ही नहीं है बल्कि यह भारतीय आम आदमी का जीवन यथार्थ है, उसकी आत्मा की आह है।

इसी संग्रह से कमलेश्वर की 'देवा की मा', 'सुबह का सपना', 'मुर्दों की दुनिया', 'आत्मा की आवाज़' जैसी सशक्त कहानियां हैं जो सामाजिक विसंगतियों को उजागर करती है। देवा के बाप के समानधर्मी जो लोग है, वे इस कहानी को हिन्दी की एक श्रेष्ठ कहानी मानते हैं। उन्हें अपने किये पर अब पश्चाताप होता है। यदि कोई कहानीकार अपने पाठक में आत्मबोध पैदा कर दे, इससे बढ़कर सफलता और क्या हो सकती है। यही स्थिति कमलेश्वर की अन्य कहानियों की भी है। भिन्न भिन्न आदमी उसमें अपना रूप देखता है, अपनी जीवन कहानी पाता है।

'क़स्बे का आदमी' कहानी संग्रह भी सन् १९७९ में ही प्रकाशित होता है। इसकी भूमिका में कमलेश्वर ने लिखा है कि आज की कहानी का रूप बहुत बदल गया है। अब वह केवल एक बात ही नहीं कहती, जीवन के एक खंड और उस खंड को समग्रता में प्रस्तुत करने की

---

१. कमलेश्वर––सं० मधुकर सिंह, पृष्ठ ३८–३९

कमलेश्वर की कहानियाँ :

कमलेश्वर एक प्रगतिशील कहानीकार ही नही है बल्कि इस आन्दोलन से इनका घनिष्ठ सबध रहा है। इसीलिए अपनी कहानियो में इन्होने मध्यवर्गीय जीवन के यथार्थ को, उसकी पीडा को, उसकी आशा-आकाक्षा को प्रकट किया। समष्टिगत चेतना से ये कभी विमुख नही हुए। यदि व्यक्ति भी मिलता है तो समष्टि के माध्यम से ही। वास्तव में व्यक्ति और साहित्यकार दोनो ही रूपो में कमलेश्वर अपने जीवन, दूसरो के जीवन साहित्य के जीवन के प्रति ईमानदार है। सबकी लडाइया वे बखूबी लडते है। इनकी स्वतत्रता तथा इयत्ता के लिए सघर्ष करते हैं। इनका पहला कहानी सग्रह 'राजा निरबसिया' सन् १९५७ में प्रकाशित हुआ। यह कहानी इसके पूर्व प्रकाशित हो चुकी थी। मुझे स्मरण है, इसी कहानी से कमलेश्वर, 'डिप्टी कलक्टरी' से अमरकात और 'हसा जाइ अकेला' से मार्कण्डेय प्रसिद्ध हुए थे। इसकी भूमिका में इन्होने सच ही लिखा है कि शैली और शिल्प को चुनने की अभिरुचि में उनमें (नये कहानीकारो में) चाहे जितना भी वैभिन्य हो (और वह है) किन्तु मानवीय मूल्यो के सरक्षण, जीवन शक्ति के परिप्रेषण एव सामाजिक नवनिर्माण की जितनी डटकर प्यास इस पीढी के कहानीकारो में है, वह पिछले दौर मे नही थी। . इसीलिए हम देखते हैं कि आज की कहानिया कल्पना के पखो पर नही उड़ती बल्कि दुनिया को व्यावहारिक और वास्तविक ज़िन्दगी से उनका सीधा सबध है।[1] इस वक्तव्य का पालन आपने सदा ही अपनी कहानियो की कथा के चुनाव में किया है। 'राजा निरबसिया' मे दो कथा एक साथ चलती है। एक निरबसिया राजा की और दूसरी जगपति और चदा की जो निरबसी हैं। एक राजा है और दूसरा एक आम आदमी। रानी और चदा दोनो के दूसरे से जन्मी सतान उत्पन्न होती है किन्तु दोनो की स्थिति भिन्न है। एक राजा है, इसलिए वह सामाजिक कलक से ऊपर है किन्तु जगपति एक सामान्य आदमी है। सामान्य आदमी सामाजिक कलक जवाबदारी से बच ही नही सकता। समाज की इस स्थिति के प्रति कहानीकार की करुणा सशक्त रूप में अभिव्यक्त हुई है।

रानी अपने कुल देवता के मदिर में पहुँची' मा सुनाया करती थी, 'अपने सतीत्व को सिद्ध करने के लिए उन्होने घोर तपस्या की। राजा देखते रहे। कुल देवता प्रसन्न हुए और उन्होने अपनी दैवी शक्ति से दोनो बालको को तत्काल जन्मे शिशुओ में बदल दिया। रानी की छातियो में दूध भर आया और उनमे से धार फूट पडी जो शिशुओ के मुह में गिरने लगी। राजा को रानी के सतीत्व का सबूत मिल गया। उन्होने रानी के चरण पकड लिए और कहा कि तुम देवी हो। ये मेरे पुत्र हैं। 'और उस दिन से राजा ने फिर से राजकाज सभाल लिया।'

पर उस रात जगपति अपना सारा कारबार त्याग, अफीम और तेल पीकर मर गया। क्योकि चन्दा के पास कोई दैवी शक्ति नही थी और जगपति राजा नही, बचन कम्पाउडर का क़र्ज़दार था।.

---

१. राजा निरबंसिया—कमलेश्वर, भूमिका।

इस अनिवार्यता के कारण ओछे नहीं होते। वे एक नितात आवश्यक संकट के रूप में सामने होती है, जिसका सीधा सबध विचारो और कलाकार की अपनी एकातिक तथा सम्बद्ध इकाई से होता है।

कहानी के क्षेत्र में जितने भी तथाकथित आन्दोलन है, वे सब इस अनिवार्यता से प्रसूत नहीं है।[1]

मुख्य तत्व :

रूढि को नकारते हुए नयी कहानी ने अपनी खोज शुरू की थी। यह खोज समाजधर्मा है—कथ्य के स्तर पर और शैली-शिल्प के स्तर पर उसने अपने लेखको की वैयक्तिकता को भी अक्षुण्ण रखा है।

नयी कहानी विकास की प्रक्रिया मे गुजरी है, जिसके वस्तुबीज प्रेमचन्द, प्रसाद और यशपाल मे है।[2] हर लेखक ने अपने अनुभूत जीवन की गभीरता में से जीवन खडो को उठाकर अभिव्यक्ति दी है।[3] अभिव्यक्ति की 'सच्चाई', 'प्रामाणिकता', 'प्रयोगशीलता की निरतरता', 'नये होते रहने की प्रक्रिया', 'जातीयता का सार्थक सदर्भ', 'जीवन दृष्टि की महत्ता', 'कथ्य का कोण', 'यथार्थ बोध', 'अनुभूति परकता', 'जीवन को झेलकर या भोगकर लिखने की बाध्यता', 'कथ्य के अपने शिल्प से उद्भूत होने की अनिवार्य स्थिति', 'टूटे सबधो के बीच नये मूल्यो की खोज', 'सवेदनात्मक अभिव्यक्ति', 'निरतर झूठ को छाटते जाने की अकुलाहट' और 'नयी भाषा की तलाश' आदि पचासो आधारभूत कोण थे, जिनका उल्लेख और विशद विवेचन इन पन्द्रह वर्षों के बाद इस समारोह में हुआ। सत्रम्त लोगो के लिए यह केवल शब्द थे, पर वे लेखक जिनका पूरा इवाल्वमेंट अपने सृजन से है, उनके लिए इन शब्दो में ही गहन अर्थ और अर्थों के विभिन्न रग थे।[4]

कमलेश्वर ने जिस भाति नयी कहानी की विशेषताओ को बतलाया, इसके साथ यह भी लिखा कि यह भी उसी माप में कहा जाता है कि नयी कहानी एक आन्दोलन है 	कि नयी कहानी में कुठा, निराशा, घुटन और एकरसता है 	कि यह 'पैटी बुर्जुआ' लेखको से आक्रात है और यह 	और 	वह 	।[5] अपने साहित्यिक आन्दोलन की जो परिभाषा दी है, उसके अनुसार नयी कहानी क्या एक आन्दोलन नहीं था? कमलेश्वर, राजेंद्र यादव, मार्कण्डेय, रेणु आदि की कहानियों में कुठा, सत्रास, यौन विकृति, निराशा भले ही न हो तो क्या अज्ञेय, निर्मल वर्मा, रमेश बक्षी, राजकमल चौधरी, जगदीश चतुर्वेदी आदि की कहानियो में भी ये तत्व प्रमुख नहीं रहे है? इसके सबध में कमलेश्वर जी को फिर से सोचना चाहिए।

---

१ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ३२।
२ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ४१।
३. नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ४२।
४ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ६२।
५. नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ४६।

की वास्तविक रचना प्रक्रिया है। इसीलिए नये यथार्थ को खोजने वाली कहानी नयी है, बीते हुए की नये ढगसे खोज करनेवाली कहानी नयी नही है। यह शिल्प प्रयोगो का प्रयास नही, कथ्य के प्रयोगो का प्रयास है।[१]

नयी कहानी ने इन तथाकथित 'शाश्वत मूल्यो' की आग्रहमूलता को खडित किया था, केवल खडित ही नही किया था बल्कि अस्वीकार किया था। अपने अस्तित्व को झेलने और उसे प्रमावित करते या उसमें विघटित होते आदमी की कहानियाँ है।[२] पुरानी और नयी कहानी के बीच बदलाव का बिन्दु वैचारिक दृष्टि का है।[३] घटनाए नयी नही होती, मानवीय सबध भी बहुत नये नही होते, मायावेग और आतरिक उद्वेग भी अछूते नही होते, पर इन सबकी अन्विति ही नया प्रभाव छोडती है।[४] कथ्य के कोण से कहानिया बदली है और कथ्य के प्रति दृष्टिकोण या जीवनदृष्टि का अपना योगदान है।[५] उनके लिए जो रास्ता था वह साहित्य से जीवन की ओर था। नयी कहानी ने इस जडता से अपने को अलग किया बल्कि इस जडता से अलग जो कहानिया लिखी गयी वे नयी के नाम से अभिहित हुई, नयी कहानी ने जीवन की सारी सगतियो-विसगतियो, जटिलताओ और दबावो को महसूस किया यानी नयी कहानी पहले और मूल रूप में जीवनानुभव है, उसके बाद कहानी है। रास्ता जीवन से साहित्य की ओर हुआ।[६] और तमाम लोग जो इधर की कहानियो में आये है मात्र अपनी ही नही, अपने माध्यम से अपने वक्त की कहानी कहते है।[७]

साहित्यिक आन्दोलन

किसी भी विधा में जब कुछ विशेष लक्षण परिलक्षित होते है—बौद्धिक तथा सवेदनात्मक स्तर पर और जब वे स्वीकृत पोषित मूल्यो पर दबाव डालते हैं और उन मूल्यो के लिए चुनौती बन जाते है, तब रचनाकार के सामने खुलकर मूल्यो को अगीकार करने की समस्या आती है। और जब रचनाकार अपने सृजन द्वारा उस अगीकृत सत्य को एक सार्थक अवधि तक अभिव्यक्ति देता रहता है तब वह साहित्यिक आन्दोलन का रूप लेता है।[८]

धार्मिक आन्दोलनो में 'इहलाम' की महत्ता है, राजनीतिक आन्दोलनो मे गुट बनाने की मजबूरी है, पर साहित्यिक आन्दोलनो में सामाजिक तथा वैयक्तिक, बाह्य तथा आतरिक अपेक्षाओ की अनिवार्यता ही प्रमुख होती है।

---

१ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ १८।
२ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ २५।
३. नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ २९।
४ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ३०।
५ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ३१।
६ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ३२।
७ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ३२।
८ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ ३२।

नयी कहानी की मनोभूमि

कमलेश्वर जैसे प्यारे इन्सान है, आला दर्जे के कहानीकर है, वैसे ही जोरदार समीक्षक भी हैं। नयी कहानीकारो में इन्होने विशेष रूप से नयी कहानी के शास्त्र अथवा इसकी मनोभूमि के सिद्धान्त को विस्तृत रूप में स्थापना की है। हाला कि इनका विचार है कि सर्जनात्मक साहित्य अब साहित्यशास्त्र द्वारा नही, समाजशास्त्र द्वारा ही सही सदर्भों में विश्लेषित हो सकता है।[१] सच तो यही है कि साहित्यशास्त्र समाज से कटकर नही रह सकता क्योकि वह उसका जन्मदाता है। जो साहित्य समाज से कटकर जीना चाहता है, उसकी जिन्दगी चद दिनो की ही होती है। कमलेश्वर कहते है कि 'नयी कहानी एक गतिवान प्रक्रिया को जन्म देती है और जीवन को झेलनेवाले केन्द्रीय पात्रो की ओर अभिमुख होती है। 'इतिहास क्रम की यथार्थ परिस्थितियो से' निकलकर आया हुआ मनुष्य फिर कहानी का केन्द्र बनता है और उपजीवी रीतिकालीन पात्रो का दौर खत्म होता है। भारतीयता की तलाश शुरू होती है और इसीलिए अपने अनुभूत प्रामाणिक यथार्थ की ओर दृष्टि जाती है।[२] वह आरोपित, झूठी और खोखली मर्यादा तथा नैतिकता को भग करता है और व्यक्ति की नैतिकता को प्रश्रय देता है जो काले और सफेद की धार्मिक मान्यताओ को अस्वीकार कर मनुष्य के उन नये मूल्यो का प्रश्रय देना है जो उसके अस्तित्व की अनिवार्य शर्त बन गये हैं।[३] परिवेश में आकठ डूबे मनुष्य की आकाक्षाओ और अपेक्षाओ के मातहत को स्वीकार करता है। नयी कहानी इसीलिए मानव-मानव के नये उभरते और शक्ल लेते या टूटते सबधो को सबसे पहले रेखाकित करती है क्योकि वह अपने 'मैं' से निकलकर 'वह' या 'उसकी' प्रामाणिक अभिव्यक्ति करती है। नये कहानीकार की प्रतिबद्धता का अर्थ इसीलिए जीवन प्रतिबद्धता का है, मत-मतान्तरा, फैशनो या वादो से आक्रात होने का नही।[४] प्रामाणिकता एक ओर अनुभव की सच्चाई की शर्त है तो दूसरी ओर सच्चाई को प्रौढता से झेलकर अर्थी तक पहुँचाने की पहचान भी है।[५] इसीलिए नयी कहानी मात्र जीवन खड या घनीभूत क्षण का सम्प्रेषण न होकर उनमें लिहित अर्थों या मूल्यो की कहानी है।[६] अत आज कथ्य के चुनाव का दृष्टिकोण महत्वपूर्ण है। और नयी कहानी परिवेश से उद्भूत प्रामाणिक अनुभव की गभीर सवेदनशील प्रतीति है, घटनाक्रम का वाचाल चलचित्र नही।[७] अपने समय का उल्लघन नयी कहानी में नही है, इसीलिए वह कालाकित (डेटेड) है। अपने समय की केन्द्रीय स्थितियो की अभिव्यक्ति और बदलते परिदृश्यो के साथ निरतर बदलते जाने की अपेक्षा मे ही 'नये होते रहने' की बात जुडी है यानी इसका कोई स्थिर रूप या प्रतिमान नही है, इसीलिए वह हमेशा अपरिभाषित रहने की नियति मे आबद्ध है।[८] यह प्रक्रिया ही नयी कहानी

१ नयी कहानी की भूमिका—शुरू की बात।
२ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ १६।
३. नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ १७।
४ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर पृष्ठ १७।
५ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ १७।
६ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ १७।
७ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ १७।
८. नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, पृष्ठ १८।

अकेले कालेज आया मैंने देखा हो। सफेद कुर्ता पायजामा पहने हुए और पुरानी खटारे वाली सायकिल। राधेमोहन सिन्हा हम दोनो के मित्र थे। उन्होंने ही कमलेश्वर से मेरा परिचय कराया था। राधेमोहन सिन्हा बड़े अच्छे वक्ता थे। के० पी० इण्टर कालेज के मेरे साथी थे। अब पता चला है कि कमलेश्वर जी के० पी० कालेज से ही इण्टर सायन्स हैं।

उसी समय से ही बाहय प्रवृत्तियो में इनकी रुचि रही। मैनपुरी से हाइस्कूल करके आप इलाहाबाद आते हैं। धन उपार्जन करके पढते हैं साथ ही दूसरो की सहायता भी करते हैं। क्रातिकारी समाजवादी पार्टी के कार्यों में भी भाग लेते हैं। कमलेश्वर ने 'आइने के सामने कमलेश्वर' लेख में अपने सबध में जो कुछ लिखा है, सच लिखा है।[1] इलाहाबाद के चौक में घटाघर के पास चटर्जी टेलर की दूकान के ऊपर पार्टी का आफिस था। यहा ही स्टुडेंट फेडरेशन का भी आफिस था। वहा का कुछ अनुभव मुझे भी है। उस समय इलाहाबाद का प्रगतिशील विद्यार्थी वहा अवश्य जाता था। आज की स्थिति ज्ञात नही। मैनपुरी के ज़मीदार का लडका जिसकी मा इज्जत ढकने के लिए कौन सा उपाय नही करती, कष्ट नही उठाती, जिसके परिवार के अधिकतर बडे बूढो के फोटो ही हाल में टगे हुए दिखाये जाते, उनके कार्य बताये जाते, जिसने अपने बड़े भाई सिद्धार्थ की मृत्यु की पीडा अपने हृदय में छिपाई, वह कमलेश्वर इलाहाबाद में पढाई के दौरान अपने खर्च के लिए क्या नही करता। कभी इसने रात में चौकीदारी की तो कभी साईनबोर्ड डिजाइनें बनायी, कभी प्रूफ रीडरी की, कभी सम्पादकी, तो कभी टयूशन तो कभी विदेशी लोगो को हिंदी पढाई। उसने आकाशवाणी में स्क्रिप्ट राइटर के रूप में भी कार्य किया।

इलाहाबाद से कमलेश्वर दिल्ली जाते हैं। वहा उन्होने टेलिविज़न के लिए स्क्रिप्ट लिखे, समाचार प्रस्तुत किये। 'नई कहानिया' आदि का सम्पादन किया। सन् १९६७ से आप 'सारिका' का सम्पादन करने लगते हैं। बागला देश के मुक्ति सग्राम मे भी इन्होंने भाग लिया। 'सारिका' के माध्यम से आम आदमी तथा समातर कहानी की बात चलाई। बम्बई टेलिविज़न से 'परिक्रमा' का आयोजन करते रहे हैं। इस भाति हम देखते रहे हैं कि कमलेश्वर का जीवन मैनपुरी से प्रारभ होकर इलाहाबाद, दिल्ली होकर बम्बई में जाता है, यहा के समस्त जीवन को उन्होंने जिया है, उच्च से उच्च वर्ग को देखा है और निम्न से निम्न वर्ग को। इन्होंने एक काल्पनिक अमीरी का जीवन भोगा है तो यथार्थ गरीबी का, सभ्य सुशील, शिक्षित लोगो के साथ ये रहे हैं, तो दीन, दुखी, उपेक्षित के साथ भी, अध्ययन भी किया तो विज्ञान और साहित्य दोनो का। इनके जीवन में सभी प्रकार के उतार चढाव आये किन्तु सामान्य आदमी से इनका सबध हमेशा बना रहा, जो इनके इन्सानी और साहित्यिक व्यक्तित्व का मुख्य अग है। आम आदमी के सुख-दुख, आशा-निराशा, आकाक्षा को लेकर कमलेश्वर बम्बई टी०वी० पर बडो-बडो की परिक्रमा करा देते हैं। साहित्य में भी ये इसी के पक्षधर हैं। जिसके लिए इन्हें परिक्रमा करनी पड रही है। जो कुछ भी हो अपने पक्ष को प्रस्तुत करने में कमलेश्वर बेजोड हैं। इनके तर्क ज़ोरदार होते हैं। बातें मार्मिक होती हैं, हृदय को छूती हैं।

---

१. कमलेश्वर—स० मधुकर सिंह, पृष्ठ ७७–८६।

'आगे की कहानी' सन् १९६० तक आते-आते 'नयी कहानी' बन गयी। सन् १९६० से 'नई कहानियाँ' नामक पत्रिका भैरव प्रसाद गुप्त के सपादकत्व में राजकमल प्रकाशन, दिल्ली से प्रकाशित होने लगी। मई १९६१ में इसकी वर्षगाठ के अवसर पर राजेन्द्र यादव ने 'आज की कहानी. परिभाषा के नये सूत्र' के अन्तर्गत लिखा कि कथाकार व्यक्ति को उसकी समग्रता में देखने का आग्रह करता है। व्यक्ति को उसके सामाजिक परिवेश, मानसिक अतद्वन्दो तथा व्यावहारिक जीवन के तकाजो और आवश्यकताओ की एक सलिष्ट प्रक्रिया के रूप में पाना उसका लक्ष्य है।[1] इस भाँति हम देखते हैं कि कहानी में बडी तेजी से परिवर्तन हो रहा था।

वास्तव में नयी कहानी के प्रवर्तन में मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव और कमलेश्वर का विशेष याग रहा है। इनमें भी कमलेश्वर का अधिक, क्योकि ये कहानीकार के साथ-साथ सपादक, आलोचक है तथा नेता के गुणो से सम्पन्न। कमलेश्वर के लिये नयी कहानी आन्दोलन नही, नये के लिए निरतर प्रयत्नशील और प्रयोगशील रहने की प्रक्रिया है।[2] मोहन राकेश के लिए यह कहानी व्यक्ति की नही, उसके पूरे समय की है। इसलिए परोक्ष का सकेत छोटा लगकर भी बडा है।[3] राजेन्द्र यादव नयी कहानी के स्वरूप को प्रयोग की प्रक्रिया में पहचानते और देखते हैं। इनका कहना है कि कहानी का शास्त्रीय रूप या तो चेखव ने तोडा है या नयी कहानी ने।[4] वास्तव में नवीनता, नयापन जीवन की निशानी है। इतना होने पर भी जैनेन्द्र जी 'नयी कहानी' के नयेपन से आज तक असहमत हैं। अश्क इसे मात्र फैशन की सज्ञा देते है और डॉ० लक्ष्मीसागर वार्ष्णेय नया विशेषण से परहेज करते है।[5] किसी के मानने न मानने से क्या होता है। सब सिर पर चढकर बोलता है। वास्तव में नयी कहानी नये युग, नये मानव और नये जीवन की कहानी है। यह आधुनिक युगबोध से सम्पन्न है। सक्रमणकालीन चेतना इसमें तीव्र रूप में प्रकट हुई है। इसमें आस्था-अनास्था, विघटन-विद्रोह, व्यक्ति-समुदाय, सेक्स-प्रेम, विवाह-दाम्पत्य, निम्न, मध्य, युवावर्ग, नगर बोध, ग्राम-बोध, नये जीवन मूल्य आदि जैसे कहे-अनकहे तत्व नये रूप में जीवन के धरातल और सदर्भ में अभिव्यक्त हुए हैं।

कमलेश्वर का व्यक्तित्व :

जब मैं न केवल नयी कहानी अथवा समातर कहानी के प्रवक्ता बल्कि साहित्यकार कमलेश्वर के विषय मे सोचता हूँ तो मेरा मन आज से सत्ताईस वर्ष पहले के समय में चला जाता है, तब मैं इलाहाबाद मे बी०ए० का विद्यार्थी था एव के०पी०यू०सी० में रहता था। कमलेश्वर के०पी०यू०सी० से सम्बद्ध थे। जब कोई उत्सव होता या अन्य कोई विशिष्ट अवसर होता, कमलेश्वर और मार्कण्डेय साथ-साथ दो पुरानी सायकिलो के साथ आते। शायद ही इन्हें कभी

१. हिन्दी कहानी. दो दशक की यात्रा—डॉ० रामदरश मिश्र, पृष्ठ १८२।
२ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर, भूमिका।
३ नये बादल—मोहन राकेश, भूमिका।
४. हिन्दी कहानी. अपनी जबानी, इन्द्रनाथ मदान, पृष्ठ ३४।
५. आधुनिक कहानी का परिपार्श्व—डॉ० लक्ष्मीसागर वार्ष्णेय, भूमिका।

पोषित थे, सामाजि सबधो के स्तर पर अपनी सार्थक स्थापना के लिए प्रयत्नशील थे। आपने यह भी लिखा है कि 'पुरानी कहानी' से मेरा मतलब कहानी की उस धारा से है जिसकी चेतना और जीवतता अब समाप्त हो चुकी है। सन् १९५० तक आते-आते सूखे का यह रोग तत्कालीन कहानियो को अपनी लपेट में ले चुका था।[1] इनका सकेत आग्रही प्रगतिवादी तथा मनोविश्लेषणवादी कहानीकारो की ओर है।

नयी कहानी–प्रारंभ एव प्रयोग :

नयी कहानी इन दो दशको की बहुचर्चित कथा-विधा है। डॉ० बच्चन सिंह ने इसका प्रथम प्रयोग १९५० में प्रकाशित श्री शिवप्रसाद सिंह की कहानी 'दादी माँ' में निर्दिष्ट किया है।[2] कतिपय अन्य समीक्षको ने इसका विधिवत् प्रवर्तन १९५६ से माना है।[3] कमलेश्वर का कहना है कि इस रचना को 'नयी कहानी' के नाम से अभिहित किया था, सबसे पहले कवि दुष्यत-कुमार ने एक लेख में, जो कल्पना में छपा था।[4] किन्तु इन्होंने कोई सन् नही दिया है। इन्द्रनाथ मदान ने नयी कहानी के आन्दोलन की शुरुआत का श्रेय शायद कहकर नामवर सिंह को दिया है।[5] वे लिखते हैं कि कहानीकारो मे मोहन राकेश, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव आदि के नाम लिये जा सकते हैं और आलोचको में अकेले नामवर सिंह का।[6] प्रथम नयी कहानी और कहानीकार के सबध में आज भी विवाद बना हुआ है। हमने पहले लिखा है कि डॉ० बच्चन सिंह ने शिव-प्रसाद सिंह तथा १९५० मे प्रकाशित इनकी कहानी 'दादी माँ' को प्रथम नयी कहानी कार और कहानी माना है। डॉ० नामवर सिंह निर्मल वर्मा और उनकी 'परिंदे' कहानी को यह श्रेय प्रदान करते हैं।[7] यह सन् १९६० में प्रकाशित हुई थी। सुरेस सिन्हा राजेन्द्र यादव को पहला नया कहानीकार मानते है।[8]

सन् १९५४ मे 'कहानी' पत्रिका का पुन प्रकाशन हुआ। उसके वक्तव्य में कहा गया कि आज के हिन्दी-भाषी जीवन की विविधता और समस्याओ की जटिलता के हर पहलू को हिन्दी कहानी ने अपने मे आवेष्ठित कर लिया है। शिल्प-सौंदर्य और विषय वस्तु दोनो मे आज की हिंदी कहानी बारह वर्ष पहले की कहानी से कही आगे है।[9] इस 'आगे की कहानी' को समृद्ध करने में मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, कमलेश्वर, मार्कण्डेय, फणिश्वरनाथ रेणु, भैरवप्रसाद गुप्त, मन्नू भडारी, शिवप्रसद सिंह, निर्मल वर्मा आदि ने विशेष योग दिया। सन् १९५४ की

---

१ नयी कहानी की भूमिका, कमलेश्वर, पृष्ठ ३३।

२ हिन्दी कहानी दो दशक यात्रा—डॉ० रामदरश मिश्र, पृष्ठ १८२।

३ वही, पृष्ठ १८२।

४ नयी कहानी की भूमिका—कमलेश्वर (भूमिका)

५. हिन्दी कहानी अपनी ज़बानी —डॉ इन्द्रनाथ मदान, पृष्ठ २९।

६. वही, पृष्ठ २६।

७ हिन्दी कहानी दो दशक की यात्रा– डॉ० रामदरश मिश्र, पृष्ठ १८९।

८. वही, पृष्ठ १८९

९. कहानी-जनवरी १९५४, वक्तव्य।

नयी कहानी, समांतर कहानी और कमलेश्वर

— डॉ० श्रीधर मिश्र

कहानी का जीवन :

कहानी और मानव जीवन का घनिष्ठ संबंध है। मानव-हृदय में जब से चेतना जागी, तभी से वह अपने सुख-दुख, आशा-निराशा, श्रेय-प्रेय को किसी न किसी रूप में कहता रहा है। कहानी का जीवन जीवन को कहता है, उसे सशक्त रूप से प्रकट करता है। जब कहानी अपने मूल जीवन को छोडकर किसी वाद विशेष को अपना ध्येय बना लेती है अथवा शिल्प-विधि को लक्ष्य बना लेती है, तब कहानी निष्प्राण हो जाती है, मानव-जीवन से उसका संबंध विच्छिन्न हो जाता है। इसीलिए जीवन-विकास के साथ-साथ कहानी विकसित होती रही है, नयी होती रही है, चाहे उसे हम जो भी नाम दें। जो कहानी और कहानीकार आदमी की जिन्दगी के साथ कदम मिलाकर नही चलता, काल-प्रवाह बडी निर्दयता से उसे अपने मार्ग से हटा देता है। इसके लिए हम अन्यो को दोष दें या अपने भाग्य को, कोई अंतर नही पडता। नयी और समांतर कहानी अपने युग की ही देन हैं, जीवन की कहानी हैं, कहानी के विकसित रूप हैं।[1]

परिवेश एवं परिस्थिति :

१५ अगस्त, १९४७ को भारत आजाद तो हुआ किन्तु इस भूमि के दो टुकड़े हो गए। आदमी आदमी के खून का प्यासा हो गया। रक्त की नदियां बह चली। इसके साथ ही द्वितीय विश्वयुद्ध के कुपरिणामो से इन्सान तबाह हो रहा था। उस समय मध्य परिवार के जो कहानीकार पैदा हुए, उनके सामने एक आदर्श था। देश की आजादी के समक्ष उन्होंने इसके निर्माण की एक कल्पना की थी किन्तु कुछ ही समय में उनका भ्रम भंग हो गया। चारों ओर भाई-भतीजा-वाद, रिश्वतखोरी, अनाचार-अत्याचार का जोर रहा। राजनीतिज्ञों के नये रूप सामने आये। अब बलिदान, निर्माण व सेवा की बात न होकर पिछले कष्टों, जेल यात्राओं को सुनाने का नया व्यापार चला। ऐसी स्थिति में कहानीकार चिन्ता, पीडा, आक्रोश से भर उठा। वह रचना प्रक्रिया की यातना को सहता हुआ एक मूल्य स्थापित करना चाहता था। इसके लिए उसमें एक छटपटाहट थी, कभी कुछ कर न सकने के करण वे किंकर्तव्यविमूढ भी हो जाते। कमलेश्वर ने ठीक ही लिखा है कि सन् १९५० के आसपास यही स्थिति थी—देश की बौद्धिक चेतना और जन-मानस एक जबरदस्त संक्रांति से बोझिल था। हर तरफ एक संकट व्याप्त था, वैयक्तिक और सामाजिक आचरण के दो मानदंड बने हुए थे और वे मूल्य, जो बहुसंख्य व्यक्तियों द्वारा

से वह अनभिज्ञ है। दुनिया के धर्म, दर्शन, अध्यात्म, विज्ञान, चिन्तन् के क्षेत्रों की नवीनतम प्रवृत्ति और प्रगति से वह अपरिचित है। वह केवल अपने पूर्वगामियो को या तो दोहरा रहा है, या अपने को जमाने के लिए उन्हें पश्चिम के घिसे-पिटे बौद्धिक औज़ारों से उखाड़ रहा है। ऐसे चौतरफा अज्ञान के बीच, आगामी इतिहास-लेखन सही और प्रामाणिक नही हो सकता। प्रायः पश्चिम के लेखको और विवेचको की अध्ययन-मनन-चिन्तनात्मक पृष्ठभूमि बडी पुष्ट और सर्व-समावेशी होती है। इस प्रकार का केवल एक ही साहित्यकार हमारे बीच है, जिसका नाम है सच्चिदानन्द वात्स्यायन, जिनके नाम हाल ही में ज्ञानपीठ पुरस्कार घोषित हुआ है।

हमें अब इतिहास केवल खण्ड धाराओ और प्रतिधाराओ का नही लिखना है। हमें अब अपनी प्रजाति और समस्त मानवजाति की मूल धाराओ तक जाना होगा। अखण्ड मानव सत्ता के सास्कृतिक उद्गमो में उतरना होगा। उनसे जुडना होगा। ऐसी एक सर्वाश्लेषी, गहनगामी, और सर्वग्राही तैयारी के बिना लिखा जानेवाला हमारे साहित्य का नूतन इतिहास, आज के युग में प्रामाणिक न माना जा सकेगा।

बेशक हमारे इतिहासकारो ने उस्स का आलेखन किया है। पर उसका कोई गहरा अन्वेषण नही किया। उसकी किसी अनिवार्य, अकाट्य स्थिति तक पहुँचने का मौलिक और साहसिक पराक्रम न किया, कोई पहल न की। अधिकाश लोगो ने तो फिर प्रस्थापनाओ को मात्र दोहराया है। कहना चाहता हूँ कि, प्रत्येक वस्तुस्थिति, प्रसग, वृत्ति, घटना की अन्तर्धाराओ में उतरने की रुझान हमारे यहाँ अभी नही है। उसके बिना हमारा आगामी इतिहास-लेखन कोई सार्थक उपलब्धि नही हो सकता है।

हमारे समीक्षको और इतिहासकारो में साहस, पराक्रम और पहल का अभाव है। कुछ मूल्य, मान्यताएँ और उनकी व्यजक पदावली साहित्य में "करसी" हो गयी है। हमारे अच्छे समीक्षक भी उस "करसी" से उबर नही पाते हैं। कुछ रचनाकारो के नाम, कई निमित्तो से मूर्धा पर अकित हो जाते हैं। लोग उन्ही को दुहराते चले जाते है, उन्ही की दुम पकड कर साहित्य का इतिहास लिखते चले जाते हैं। एक चोला है, चलन है, गाडी-गडार है, भेडियाधँसान है। हम बराबर इस आतक तले जीते हैं, कि प्रसाद, निराला, जैनेंद्र या अज्ञेय के ऊपर हो कर कोई दूसरा नाम कैसे लिया जा सकता है। मुक्तिबोध का हमने इस कदर पूजा, कि अन्य कई सक्रिय बहुआयामी प्रतिभाएँ हमारी निगाहो से ही ओझल हो गई। हिन्दी के समीक्षक और इतिहासकार में साहस नही है, यह कहने का, कि आज के अमुक रचनाकार ने प्रसाद, निराला या वात्स्यायन को अतिक्रान्त किया है। अगला इतिहास-लेखन यदि खरा और सच्चा होना हो, तो इस रूढता, भीरुता और आतक से हमें उबरना होगा।

हमारे शोध-प्रबन्ध वास्तव में शोध होते ही नहीं। वे केवल उपलब्ध उपादानो का सकलन, और प्रस्तुत सामग्री के अनेक विवेचनो का सचयन भर होते है। खोज की कोई प्रबल वृत्ति, या तेज वासना हमारे भीतर है ही नही। ऐसी कि जो चैन न लेने दे। इतिहास-लेखन तो प्रमुखत शोध का क्षेत्र है। और तिस पर आज तो वह अन्तश्चेतनिक अन्तर्धाराओ में गहन-अवगाहन और उनके सगोपन-सयोजन का विषय हो गया है। शोध वह कि जो कोई नया नक्शा पैदा करे कोई नया अवबोधन प्रस्तुत करे, किसी नई अन्तर्दृष्टि के वातायन खोले।

एक और बात की ओर ध्यान खीचता हूँ। हमारे साहित्यकारो में चौतरफ़ा तैयारी विरल ही देखने में आती है। अनुभव, परिदर्शन, अध्ययन की दृष्टि से वे अत्यन्त सीमित और सकीर्ण हैं। लगभग कगाल। साहित्य अपनेआप में द्वीपिन नही हो सकता। वह जीवन के सभी क्षेत्रो, और उनकी हलचलो और विधाओ से जुडा है। उसका सरोकार केवल सतही व्यवस्था नही या महज सामने का सघर्षित वास्तव और वैषम्य नही। उसका सरोकार किनारे से तमाम विज्ञान हैं, अध्यात्म, दर्शन, इतिहास, मनोविज्ञान है। मनुष्य और इतिहास के एक सामग्रिक सास्कृतिक अवलोकन-अध्ययन से उसकी पृष्ठभूमि मण्डित और पुष्ट होनी चाहिये।

मगर हमारे साहित्यकार, समीक्षक, इतिहासकार का हाल ये है कि वह मार्क्स, कामू या फ्रॉयड के नाम तो जानता है, पर 'महाभारत' की गहराइयो से वह अपरिचित है, 'योग वाशिष्ठ' के अवबोधन यानी पर्सेप्शन मूलक मनोविज्ञान से वह अपरिचित है। 'ज्ञानेश्वर' के काव्य की भव्य अत्याधुनिक इमेजरी, और मनुष्य को प्रतिपल मुक्त करने वाले मनोविज्ञान से और आत्मज्ञान

यह देनी है, कि इतिहास अब बाल्मीकि, व्यास, होमर, कालिदास, शेक्सपीयर, ज्ञानेश्वर, फ्रॉयड, जुग और श्री अरविन्द के अधिक करीब आ गया है। हिन्दी के लिए तो शायद यह खबर ही है, क्योंकि अभी हमारा नवीनतम साहित्य भी पश्चिम के अस्तप्राय आयामो और प्रतिमानो से आगे नही जा पाया है।

अब तक जो इतिहास लेखन हमारे साहित्य में हुआ है, वह तिथि-क्रमिक आधार पर रचनाकारो के परिचय-विवरण तक ही सीमित रहा है। बेशक पृष्ठभूमि और परिवेश को भी मुकम्मल तौर पर आकने और जाँचने का उपक्रम हुआ है। पर हमारे साहित्येतिहासकारो ने अधिकांश में अपनी किसी मूलगामी, मौलिक, विलक्षण दृष्टि का परिचय नही दिया है। कोई अपना नव्य विज़न, कोई अपनी सर्वथा नई विश्व दृष्टि प्रस्तुत नही की है। अधिकतर काम उपलब्ध द्रव्य की पुनरावृत्ति और एक रूढ किस्म के व्याख्यायन या इन्टरप्रेटेशन तक ही सीमित रहा है। वैसे आचार्य शुक्ल में खोजी चिन्तन् और गहराई लक्षित होती है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का कृतित्व मौलिक अवगाहन का साक्ष्य प्रस्तुत करता है। ड॰ नगेन्द्र, आचार्य सिद्धेश्वर प्रसाद, डॉ विजयेन्द्र स्नातक, डॉ देवराज आदि का साहित्य-चिन्तन एक अधिक सामग्रिक आकलन का प्रमाण देता है।

लेकिन कोई ऐसा इतिहास अभी हमारे यहाँ उपलब्ध नही है, जिसमें अन्वय और समन्वय, विश्लेषण और सश्लेषण, जाति या सर्जना की एक सामग्रिक और अखण्ड चेतनाधारा पर आधारित हो। अवान्तर धाराओ की जाँच-पडताल प्रासगिक राज-समाज-आर्थिक व्यवस्था के परिप्रेक्ष्य में तो होती है, पर समग्र के केन्द्रीय प्रकाश में नही होती। प्रासगिक परिबल (Forces) ही इतिहास के निर्णायक नही, सर्वग्राही, सर्वदर्शी, केन्द्रीय चेतना और प्रज्ञा ही इतिहास की अन्तिम निर्णायक है। क्योंकि इतिहास महज़ ऑटोमेटम नही, वह मनुष्य की अजेय संकल्प-शक्ति, पहल, प्रज्ञा, विज़न और पराक्रम में से जन्म लेता है। नेपोलियन, हिटलर और स्टालिन ने, हीगेल, मार्क्स, शॉपनहॉवर, किर्केगार्ड और नीत्शे को पैदा नही किये हैं। बल्कि नीत्शे का विकृत प्रकटीकरण हे हिटलर, और मार्क्स की विरूप अभिव्यक्ति है स्टालिन। हिन्दी साहित्य के आगामी इतिहासकारो को यह बात अन्तिम रूप से समझ लेनी होगी।

भारतीय सन्त-काव्य का मूल स्रोत भगवान और भक्ति है। हमारे साहित्येतिहासकार इस भगवान को महज़ एक निमित्त के रूप में बरतते हैं। पर वह निमित्त नही, मूल स्रोत है। वह साहित्य का ही नही, सत्ता और सर्जना मात्र का उत्स है। सन्तो ने भगवान में पलायन नही किया था, उनके साथ वे जुडे थे अपनी अन्तश्चेतनामें, और अपने उस उत्स में से शक्ति खीच कर, बाहरी इतिहास के वैषम्यो और अत्याचारी शक्तियो को उन्होंने ललकारा था। उन्हें झझोड़ कर तोड दिया था, जाति के हृदय में से उनकी सत्ता का मूलोत्पाटन कर दिया था। ऐसी अमोघ शक्ति का मूल स्रोत मात्र निमित्त नही, मात्र उपकरण नही, मात्र कच्चा माल नही। वही वह शुद्ध और सघन सुवर्ण है, वह हिरण्यमय पुरुष है, वह सृष्टि बीज है, जिसमें से सन्त साहित्य की महाशक्ति विस्फोटित हुई।

हिन्दी साहित्य के इतिहासका पुनर्लेखन

वीरेन्द्रकुमार जैन

आज की दुनिया एक अजीब अन्तर-विरोध के रूप में सामने आती है। सतह या सपाटी पर मनुष्य बहुत उथला और खोखला हो गया है। यह एकान्त भौतिकवादी जीवन-दृष्टि और उससे प्रतिफलित यान्त्रिक-औद्योगिक सभ्यता का अभिशाप है। इसने मनुष्य से उसका सारांश या 'ईसेंस' छीन लिया है। उसे गहराई और चेतना से वंचित कर दिया है। मनुष्य निर्लक्ष्य और मूल्यहीन हो गया है। इसका गहरा प्रत्याघात मानव-मनीषा पर हुआ है। फलत मनीषियों, द्रष्टाओं, सर्जक कलाकारों, दार्शनिकों, विज्ञान-दार्शनिकों, इतिहास-दार्शनिकों के जगत में अस्तित्व के गहराई-गत आयाम की बात उठी है। स्थिति यों है, कि सतह के जीवन में जो निरा उथलापन है, उसकी सीधी प्रतिक्रिया मनीषियों के बीच गहराई की तलाश के रूप में हुई है। डेप्थ-सायकोलॉजी या अन्तश्चेतनिक मनोविज्ञान तथा परामनोविज्ञान का आविर्भाव, इसका एक अचूक और सचोट प्रमाण है।

इसी प्रवृत्ति के चलते इतिहास लेखन के क्षेत्र में भी अब इतिहास दर्शन की धारा चल पड़ी है, जिसे फिलासॉफी आफ हिस्ट्री कहा जाता है। यानी अब महज तिथि क्रमिक और राजनीतिक घटना-प्रधान इतिहास का लेखन आउट-मोडेड हो चुका है। पश्चिम में इस धारा का आरम्भ बहुत पहले ही हो चुका था। हीगल ने "फिलासफी ऑफ हिस्ट्री" के नाम से ही, वर्तमान पृथ्वी के तमाम इतिहास को अधिक गहराई के साथ और प्रजातियों की मूलगत चेतना के प्रकाश में खोला है। टॉयनबी में आ कर इतिहास-लेखन की इस मूलगामी प्रवृत्ति ने एक स्पष्ट, मूर्त, सांगोपांग रूप धारण किया। यह विधा सुनिर्धारित रूप से प्रस्थापित हो गयी। एच् जी वैल्स का 'Shape of Things to Come' तथा 'The Outline of World History' इस धारा की अत्यन्त महत्वपूर्ण देन है। श्री अरविन्द ने भी इसी विकासधारा के अन्तर्गत 'The Human Cycle' लिखा। स्पेंगलर ने 'Decline of West' लिखा। अयारी द रेनकोर्ट का 'The Soul of India' भी इसका एक उत्तम उदाहरण है।

हमारे साहित्य के इतिहास का पुनर्लेखन और नवलेखन भी अब इसी धारा के अन्तर्गत हो सकता है। फिर साहित्य तो अपनी मूल प्रकृति में ही एक गहनगामी प्रवृत्ति है। सर्जन मात्र का असली सरोकार गहराई के आयाम से है। तो जो घटना विश्व-इतिहास के क्षेत्र में पहले घटी, वह साहित्य में तो और भी पहले घट जानी चाहिए। वस्तुत वैसा ही हुआ भी है। क्योंकि हीगल, टॉयनबी, वेल्स, स्पेंगलर, श्री अरविन्द या रेनकोर्ट की कृतियाँ मनोवैज्ञानिक हैं, सांस्कृतिक हैं, आत्मिक हैं, सर्जनात्मक हैं, और काव्य की आभा और विजन से मंडित हैं। खबर

लोगो ने शायद उन्हें गलत समझा और उन्हें प्रयोगवाद के खाने में रख दिया। लेकिन क्रांतिवाद (इन्किलाब पसन्दी) से जुदा करके अपने जीवन-दर्शन को एक सहारा देने वाले और नई शायरी के अव्वलीन शिल्पी (फनकार) अज्ञेय ने इस अनमोल सच्चाई की तलाश जारी रखी, जिसकी खोज कदीम शायर वाल्मीकि ने की, हाफिज़, रोमी, खय्याम और गालिब ने की। ज़िन्दगी के अजीबो-गरीब तजरबे, उनकी समाजी कद्रो-कीमत, लोक मंगल की भावना और शिल्प (फनकारी) की खुसूसियात, इन सबका निचोड अज्ञेय है और यही एक आला दर्जे के शायर की खुसूसियात है।

अज्ञेय की रचनाओं से सभी परिचित है, उन्हें दुहराने की या उनकी खूबियाँ बयान करने की जरूरत नही है। मेरा मकसद हिन्दी के इस बडे शायर को मुबारक-बाद पेश करना है। मै उन्हें, उन्ही के शब्दो का हार पहनाना चाहता हूँ। "कितनी नावो मे कितनी बार" में लिखते है —

" कितनी दूरियों से कितनी बार
कितनी डगमग नावो में बैठकर
मैं तुम्हारी ओर आया हूँ
ओ मेरी छोटी-सी ज्योति "

यह पंक्तियाँ जितनी आसान और सरल लगती हैं, इनका गाने वाला भी इतना ही सादा और गम्भीर है। एक अच्छे कवि की जीवन-धारा और उसकी शायरी मे कोई फर्क नही होता।

△ △ △

अपनी बात

हिन्दुस्तानी जबानों के लिये जो अदबी इनाम दिये जाते हैं, उनमे ज्ञानपीठ का पुरस्कार बहुत अहम है। खुशी की बात है कि इस साल यह पुरस्कार हिन्दी के मशहूर शायर 'अज्ञेय' को उनके काव्य सग्रह "कितनी नावो मे कितनी बार" पर दिया गया है, जो नई कविता की दुनिया में हिन्दी अदब के उज्ज्वल सूरज की तरह सब पर छाए हुए हैं। ज्ञानपीठ ने यह पुरस्कार अज्ञेय को देकर उनकी अहमियत तसलीम करके, उन्हे पुष्पाजलि दी है। इनाम पाकर कवि या लेखक अपने को धन्य नही मानता, लेकिन यह भी सही है कि पुरस्कार देनेवाला, सरस्वती के पुजारी इन बेटो को इनाम देनेमें अपनी बडाई महसूस करता है। साहू शान्तिप्रसाद जैन और स्वर्गीया श्रीमती रमा जैन हिन्दुस्तानी अदब में वह मकबूल हस्तिया है कि जिनकी कोशिशो से हर साल हिन्दुस्तान की किसी जबान के हकदार शायर या अदीब (साहित्यकार) को पुरस्कार देकर ज्ञानपीठ भारत की एक मिलीजुली अदबी सिकाफत या साहित्यिक गरिमा को फैलाने में मददगार साबित होती रही है। उर्दू के शायर रघुपति सहाय 'फिराक' गोरखपुरी को उन्होने 'गुलेनगमा" पर यह इनाम दिया था। बगला, गुजराती, कन्नड वगैरा दूसरी भाषाओं के लेखको को भी यह पुरस्कार दिया गया और इस तरह भारत के उत्तर-दक्खिन और पूरब-पच्छिम के साहित्यकारो और उनके पढने वालो को एक खुश-गवार सगम के करीब ला खडा किया।

श्री सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अज्ञेय' की जिन्दगी का सफर मुख्तलिफ किस्म के तजरबा से भरा हुआ है लेकिन कवि और फनकार अज्ञेय ने इन तजरबा को खूबसूरत रूप मे पेश करके पाठको की चेतना को निर्मल और खुश-गवार बनाने की बा-मानी कोशिश की है। 'तार-सप्तक' की इब्तिदा करने वाले इस शायर को प्रयोगवादी कहें, प्रतीकवादी (अलामत निगार) कहे, या अस्तित्ववादी (वुजूदियत पसद) कहें, पुरानी रिवायत के गगा जल में नहाया हुआ कहें या मगरिब के टी एस ईलियट या सार्त्र से प्रभावित कहें, तो उनकी तस्वीर और उनके काम का सही अन्दाजा नही हो सकेगा। यह सच है कि सस्कृत और फारसी से लेकर बगला, अग्रेजी, जापानी वगैरा साहित्य के रस-सागर में उन्होने डुबकियाँ लगाई है और फिर जो मोती निकाल कर उन्होने तमाम लोगो को बतौर तोहफा दिये है, उसमें सच्चे मोतियो की चमक है। इससे पहले हिन्दी अदब के सुमित्रानन्दन पत को 'चिदम्बरा' पर और दिनकर को 'उर्वशी' पर ज्ञानपीठ पुरस्कार दिया गया था। पत जी छायावादी युग की त्रिमूर्तियों (प्रसाद, पन्त और निराला) में से एक है, जिनकी भाषा सिम्बलो (अलामतो) से भरी हुई थी और सस्कृत लफ्जो से भी पुर थी। दिनकर का शुमार मशहूर प्रगतिवादी (तरक्की पसन्द) शायरो में होता है। अज्ञेय की राह अनोखी थी और मजिल सितारो से परे थी, ऐसी मजिल तलाश करने के लिए उन्हें नये नये प्रतीको (अलामतो) और बिम्बो (महाकाते) का सहारा लेना पडा।

फार्म ४

[नियम ८ देखिये]

१.	प्रकाशन स्थान	महात्मा गाधी मेमोरियल रिसर्च सेंटर एम् जी एम् बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२
२	वकफा	तिमाई
३	प्रिंटर का नाम कौमियत पता	डॉ० अब्दुस्सत्तार दलवी भारतीय महात्मा गाधी मेमोरियल रिसर्च सेंटर एम् जी एम् बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२
४.	पब्लिशर का नाम कौमियत पता	डॉ० अब्दुस्सत्तार दलवी भारतीय महात्मा गाधी मेमोरियल रिसर्च सेंटर एम् जी एम् बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२
५	एडिटर का नाम कौमियत पता	डॉ० अब्दुस्सत्तार दलवी भारतीय महात्मा गाधी मेमोरियल रिसर्च सेंटर एम् जी एम् बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२
६	उन व्यक्तियो के नाम व पते जो इस पत्रिका के हकदार हो या जो समस्त पूजी के एक प्रतिशत से अधिक के साझेदार या हिस्सेदार हो।	मेनिजिंग कमीटी, हिन्दुस्तानी प्रचार सभा, एम् जी एम् बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२.

मै डॉ० अब्दुस्सत्तार दलवी यह ऐलान करता हूँ कि मेरी अधिकतम जानकारी और विश्वास के अनुसार ऊपर दिये गये विवरण सही है।

प्रकाशक

तारीख २०–३–७९ [दस्तखत] डॉ० अब्दुस्सत्तार दलवी

हिन्दुस्तानी ज़बान

साल : ११] जनवरी - अप्रैल १९७९ [नम्बर : १ - २

रजिस्ट्रेशन न आर एन १८८१८/६९

महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, बंबई–२

मक़सद :

१ राष्ट्र–भाषा (कौमी जबान) हिन्दुस्तानी का प्रचार करना जो सारे हिन्दुस्तान की समाजी, राजनैतिक कारोबारी और ऐसी दूसरी जरूरतो के लिए देश भर मे काम आ सके और अलग अलग ज़बाने बोलने वाले सूबो मे मेल-जोल और बात-चीत की भाषा (जबान) बन सके।

२. हिन्दुस्तानी को देवनागरी और उर्दू दोनो लिखावटो मे आम करना।

३ पुरानी हिन्दी, उर्दू ब्रज, अवधी, गुजरी, दक्खिनी वगै जबानो पर रिसर्च करना और हिन्दुस्तान की समा और कल्चरल जिन्दगी को फैलाने मे मदद देना।

४ हिन्दुस्तानी (हिन्दी और उर्दू) की कलमी (हस्तलिखित) अ पुरानी छपी हुई किताबो को फैलाने मे मदद देना।

५ हिन्दुस्तानी की बुनियादी छोटी बडी डिक्शनरियाँ, आम रिफरेन्स (हवाला) की किताबे तैयार करना और हिन्दुस्ता मे आसान किताबे छापना।

सालाना रुपये १२ ०० क़ीमत ६ रुपये ०० विदेश के लिए रु. ५०

एडीटर, प्रिन्टर, पब्लिशर डॉ अब्दुस्सत्तार दलवीने आतर भारती मुद्रणालय, ४२ ब. ड. आंबेकर मार्ग, वडाला, बम्बई–३१ से छपवाकर महात्मा गाधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम. जी एम बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२ से प्रकाशित किया। मंत्री, हिन्दुस्तानी प्रचार–सभा एम. जी एम बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२.

हिन्दुस्तानी ज़बान

हिन्दुस्तानी प्रचार-सभा

ہندوستانی زبان

ہندوستانی پرچار سبھا

رجسٹریشن نمبر : آر، این ۱۸۸۱۸/۶۹

مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سنٹر بمبئی ۲

مقصد :

۱ — قومی زبان [راشٹر بھاشا] ہندوستانی کا پرچار کرنا جو سارے ہندوستان کی سماجی، سیاسی [راجنیتک]، کاروباری اور ایسی دوسری ضرورتوں کے لئے دیس بھر میں کام آسکے اور الگ الگ زبانیں بولنے والے صوبوں میں میل جول اور بات چیت کی زبان بن سکے۔

۲ — ہندوستانی کو دیوناگری اور اُردو دونوں لکھاوٹوں میں عام کرنا۔

۳ — پرانی ہندی، اُردو، برج، اودھی، گجری، دکنی وغیرہ زبانوں پر ریسرچ کرنا اور ہندوستان کی سماجی اور کلچرل زندگی کو پھیلانے میں مدد دینا۔

۴ — ہندوستانی [ہندی اور اُردو] کی قلمی [ہست لکھت] اور پرانی چھپی ہوئی کتابوں کو ایڈٹ کرکے چھاپنا۔

۵ — ہندوستانی کی بنیادی چھوٹی بڑی ڈکشنریاں، گرامر، ریفرنس [حوالے] کی کتابیں تیار کرنا اور ہندوستانی میں آسان کتابیں چھاپنا۔

سالانہ : ۱۲ روپیہ * قیمت : ۵ روپیہ * بدیس کیلئے : ..

ایڈیٹر، پرنٹر پبلشر } ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے استر بھارتی مدرنالیہ، وڈالا [بمبئی] چھپوا کر مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سنٹر ایم-جی-ایم-نیتاجی سبھاش روڈ، بمبئی ۲ سے شائع کیا۔

مالک : اڈوائزری کمیٹی، ہندوستانی پرچار سبھا، ایم-جی-ایم-نیتاجی سبھاش روڈ، بمبئی ۲ -

ہندوستانی زبان

سال ۱۱ — جولائی - اکتوبر سنہ ۱۹۷۹ع — نمبر ۳-۴

اپنی بات

'ہندوستانی زبان' کا یہ نمبر ہندی کے مہاکوی سورداس کی شخصیت اور فن کے بارے میں کچھ مضمون اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے آپ کی سیوا میں پیش ہے۔ ہندی زبان میں سورداس کے بارے میں بہت کچھ کہا اور لکھا جا چکا ہے۔ پھر بھی اُن کی شخصیت کو دیکھتے ہوئے ایسا جان پڑتا ہے کہ عوام سورداس کا ٹھیک مرتبہ ابھی تک نہیں پہچان سکے ہیں۔ اُن کے بارے میں بہت کچھ کہنے اور لکھنے کی ابھی ضرورت باقی ہے۔ سورداس کے پارکھیوں کا یہ فیصلہ 'سور سور، تلسی سسی' اپنی جگہ اٹل اور دھیان دینے کے قابل ہے اور یہ کہ ہندی ادب نے شاعر کی حیثیت سے سورداس کو ایک اونچی جگہ پر براجمان کر دیا ہے۔ اس بڑے کوی کی سیواؤں کو سردھانجلی پیش کرنے کے لئے پچھلے برس سورداس کی پانچ سوویں برسی پورے دیش میں منائی گئی اور ادب کے ہر کونے سے سورداس کے پیغام کو عوام تک پہنچانے کے لئے بہترین کوششیں کی گئیں۔ اِس موقع پر مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر نے بھی اِس کو اپنا ایک فرض سمجھتے ہوئے سورداس کے بارے میں ایک سیمینار کا آیوجن کیا اور 'ہندوستانی زبان' کے ذریعے ادب کے چاہنے والوں تک سورداس کے سندیش کو اُن تک پہنچانے کا بندوبست کیا۔ یہ نمبر ہماری اِسی کوشش کی ایک کڑی ہے۔ اِن مضمونوں میں قابل لکھنے والوں نے، جو سورداس کو سچ مچ اچھی طرح جانتے اور پہچانتے ہیں، اُن کے جیون اور اُن کی شاعری کو سامنے رکھتے ہوئے قلم اٹھایا ہے۔ آپ جان لیں گے کہ لکھنے والوں کی اِن کوششوں کے ذریعے سورداس کے بارے میں وہ سچائیاں بھی سامنے آگئی ہیں، جن پر آج تک کسی کی نظریں نہیں پڑی تھیں۔

ایک بات یہاں خاص طور پر کہنا ہے کہ ہندی ادب نے اپنے اس بڑے کوی کے لئے اپنی ذمے داریوں کو سچ مچ پوری طرح نبھایا ہے۔ لیکن پھر بھی ہندی ادب کا ادھین (مطالعہ) اُس وقت تک پورا نہیں سمجھا جا سکتا جب تک کہ اُس کا رسیا سورداس کے فن کی باریکیوں اور سندرتا سے پوری طرح جانکار نہ ہو آج جب کہ وہ سمے آگیا ہے کہ اُردو ادب نے بھی اِس ضرورت کو محسوس کرلیا ہے کہ ہندی کے فن پاروں اور لیکھکوں سے زیادہ سے زیادہ قریب ہوا جائے اور اُن کے خیالوں اور نظریوں کو اُردو ساہتیہ کے دامن میں جگہ دے کر آگے اور زیادہ پھیلایا اور سندر بنایا جائے۔ لیکن اِس سلسلے میں یہ کمی بری طرح محسوس کی جاتی

رهی هے کہ بنیادی طور پر أردو ادب میں سورداس کے بارے میں پوری جانکاری نہ ہونے کے برابر هے ۔ أردو ادب کے فن کاروں کی عام طور پر یہ بدقسمتی رهی هے کہ وہ هندی ادب کے سر اور لے سے پوری طرح جانکاری نہیں رکھتے ۔ البتہ یہ بات سب کے لئے نہیں کہی جاسکتی ۔ أردو ساهتیہ میں کچھ کو چھوڑ کر جو أردو اور هندی ساهتیہ پر یکساں قدرت رکھتے هیں، 'هندوستانی زبان' نے ایسے هی فنکاروں کی سیوائیں لے کر سور ساهتیہ کو دونوں بھاشاؤں میں پیش کرنے کے اپنے بنیادی مقصد کو پورا کرنے کی هر طرح کوشش کی هے ۔ مجھے آشا هے کہ هماری یہ کوشش أردو ادب کے پڑھنے والوں میں پسند کی نظر سے دیکھی جائے گی، جو پورے پریم کے ساتھ هندی ادب کی سندرتا اور رنگینی سے لطف أٹھانا چاهتے هیں۔

اِن مضمونوں کو اکٹھا کرنے کے سلسلے میں میری یہ کوشش رهی هے کہ سورداس کے جیون اور أن کے فن کے الگ الگ پہلو پڑھنے والوں کے سامنے آجائیں ۔ سورداس کے جیون اور فن کو گہری نظر سے دیکھنے کے بعد وہ همیں نہ صرف ایک کوی بلکہ قوم کے ایک سیوک کے روپ میں بھی دکھائی پڑتے هیں۔ ایسا لگتا هے کہ اپنے آس پاس کے ماحول کو دیکھ کر أن کا من کراہ أٹھا تھا اور أنہوں نے سماج کی درستی کے لئے اثر سے بھرپور ایک نسخہ اپنی شاعری کے ذریعے پیش کیا اور وہ تھا شری کرشن کی بھگتی اور سیوا ـــ سورداس کا یہ کارنامہ أن کی صوفیانہ طبیعت کی جھلک بھی پیش کرتا هے اور أس وقت کے بدلتے ہوئے دھارے کے اودسار سماج کی مکتی کا راستہ کرشن بھگتی کو بتانا بھی ٹھیک قدرتی جان پڑتا هے ۔ جہاں تک أن کی شاعری کا سمبندھ هے، وہ اپنی اندرونی سندرتا کے ساتھ ساتھ باهری گنوں سے بھی سجی ہوئی هے ۔ شری کرشن کے لئے أن کی شردھا کی بھاونا تو أس اونچائی پر پہنچ هی چکی تھی، أن کی آواز کا جادو بھی أن کی شاعری کا ایک خوبصورت پہلو هے ۔ خدا نے أنہیں سریلی آواز کی دولت سے بھی نوازا تھا اپنے گیتوں اور بھجنوں کو جب وہ اپنی سریلی آواز میں گاتے تھے تو سننے والوں کی آتما کو سکھ اور شانتی ملتی تھی ۔

أن کی شاعری کی زبان برج بھاشا کا سندر نمونہ هے۔ برج بھاشا کی لے اور سر کے رس اور مٹھاس کے ساتھ ساتھ أس کا ایک گن یہ بھی هے کہ سورداس نے فارسی اور عربی کے شبدوں کو جگہ جگہ استعمال کرکے برج بھاشا کے پھیلاو اور رنگینی کو اور بھی بڑھا دیا هے ۔ زبان پر ان کے عبور کا جیتا جاگتا ایک ثبوت یہ هے کہ فارسی اور عربی کے لفظ برج بھاشا کی ان کی کویتا میں کہیں بھی اجنبی اور انجانے نہیں لگتے ۔

’ هندوستانی ‘ کی گاندھی جی کی کلپنا کے مطابق ہندی اور اُردو کو ایک دوسرے کے قریب آنا ہے تاکہ وہ عام لوگوں کی پسند پر پوری اترے ۔ ہندی اور اُردو کے مشرن کے ساتھ ہی ، جو ہندوستانی کو بڑھاوا دینے میں بہت بڑی طاقت ہے ، یہ بھی ضروری ہے کہ ہندی اور اُردو کی ادبی یا ساہتیک حیثیتوں کو سامنے رکھتے ہوئے ، ہندی کو اُردو اور اُردو کو ہندی کے حلقوں یا چھیتروں میں بھی پریچت کیا جائے ۔ ہندی اور اُردو کے شاعروں اور لیکھکوں کو ایک دوسرے سے جانکار کرانے میں وہ ماحول پیدا ہوگا جو ہندوستانی کے لئے بہت بڑے سہارے کا کام دے گا ۔ ’ ہندوستانی زبان ‘ نے اس سے پہلے امیر خسرو کی سات سو ویں ورش گانٹھ کے موقع پر ہندوستانی (ہندی اور اُردو) کے اس سب سے پہلے شاعر کو شردھانجلی پیش کرتے ہوئے ایک خاص نمبر نکالا تھا ، جو اُردو اور ہندی کے حلقوں میں بہت پسند کیا گیا تھا ۔ سورداس کی اس پانچ سو ویں برسی کے موقع پر برج کے اس مہاکوی کی خدمت میں ’ ہندوستانی زبان ‘ کے ذریعے عقیدت کے پھول نچھاور کرنے کی یہ ایک چھوٹی سی کوشش ہے ۔ ان مضمونوں میں ، جو اس نمبر میں شامل ہیں ، بیشتر ہمیں ہندی میں ملے تھے ، ہندی کے ان لیکھوں کو میرے ساتھی جناب التماس صابر مارہروی نے اُردو روپ دیا ہے ۔ ہندی میں سورداس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے ۔ پھر بھی یہ لیکھ سورداس کی ذات اور فن کے الگ الگ پہلوؤں پر نئے ڈھنگ سے روشنی ڈالتے ہیں ۔ اُردو بھاشا میں سورداس کو اس بڑے پیمانے پر واقف کرانے کی یہ پہلی کوشش ہے ۔ مجھے اُمید ہے کہ ہماری یہ کوشش اُردو اور ہندی حلقوں میں پسند کی جائے گی ۔

سُورداس

ڈاکٹر صفدر آہ

سورداس ہندوستانی شاعری کا وہ درخشندہ آفتاب ہے جس کی روشنی سے بڑے بڑے شاعروں نے اپنے چراغ روشن کیے ہیں۔ کم سے کم برج بھاشا میں سور کے مرتبے کا کوئی شاعر نہ اُن سے پہلے پیدا ہوا اور نہ اُن کے بعد آج تک پیدا ہو سکا ہے۔ سور کی شاعری کے بعض موضوع تو ایسے ہیں جن کی دلکشی کا جواب عالمی ادب میں بھی بمشکل مل سکے گا۔

سور کی شاعری بھگتی کی شاعری ہے جس کی بنیاد شریمد بھاگوت سمجھی جاتی ہے۔ کہتے ہیں کہ ویاس نے بڑے بڑے گرنتھ لکھ ڈالے لیکن اُن کی آتما کو شانتی نہ مل سکی۔ ایک دن ویاس نے دیورشی نارد سے شکایت کی کہ میرے قلم نے دھرم کی اتنی سیوا کی ہے پھر بھی میں اشانت کیوں ہوں؟ نارد نے جواب دیا کہ ابھی تک تم نے گیان کے گرنتھ لکھے ہیں۔ اب ایک پریم گرنتھ لکھو۔ آتما کو شانتی مل جائیگی۔ اس کے بعد ویاس نے پریم کا مہا گرنتھ شری مد بھاگوت تصنیف کیا۔

شری مد بھاگوت میں وشنو کا بحیثیت کرشن جنم لینا۔ برج میں ان کی پرورش اور گوپیوں سے اُن کی پریم کہانی بیان ہوئی ہے۔ رادھا کا اِس کتاب میں کوئی ذکر نہیں۔

اس پراثر اور انوکھے گرنتھ کے زیراثر بھگتی کے پریم مارگ پر چلنے والا دھن ویشنو دھرم کے نام سے وجود میں آیا۔ اِسے «ساتوت مت» بھی کہا جاتا تھا۔ اس کی اِبتدائی تفصیلات ہمارے پاس موجود نہیں۔

آج سے تقریباً ڈیڑھ ہزار سال پہلے چھٹی صدی عیسوی میں ویشنومت کی دو کتابوں کا پتہ چلتا ہے ایک ہری ونش (کرشن کا نسب نامہ) دوسری وشنو پران جس میں وشنو کا کرشن کی صورت میں جنم لینے کا ذکر آیا ہے۔

تقریباً بارہ سو سال پہلے نویں صدی عیسوی میں ایک اور کتاب بھاگوت پران اس موضوع پر ملتی ہے۔ جس میں وشنو کا کرشن بن کر جنم لینا مزید تفصیل سے

ہندوستانی زبان
بیان ہوا ہے - خاص بات اس گرنتھ میں یہ ہے کہ اس میں کرشن کا پریم ایک گوالن کے ساتھ بھی بتایا گیا ہے - رادھا کا نام نہیں لیا گیا ہے -

گیارھویں اور بارھویں صدی میں کرشن کا کردار کافی مقبول ہوا اور ان کے ساتھ ان کی گوالن محبوبہ کا نام بھی آنے لگا - رادھا اور کرشن کی اس رومانی کہانی کو بارھویں صدی کے آخر میں سنسکرت شاعر جے دیو نے گیت گوبند کے نام سے اعلٰی ادبی قالب بخشا، گیت گوبند آج تک سنسکرت کی ایک عمدہ تمثیلی نظم سمجھی جاتی ہے -

امیر خسرو کا ۱۳۲۵ء میں انتقال ہوا - ان کے ٹھیک ۵۵ سال بعد میتھلی کا زندہ جاوید رومانی شاعر ودیاپتی (۱۳۸۰ء سے ۱۴۴۸ء تک) پیدا ہوا - جس نے گیت گوبند سے متاثر ہوکر راھا اور کرشن کے بڑے حسین گیت میتھلی میں لکھے - یہیں سے ویشنو بھاؤ عوامی زبانوں میں پہنچنے لگا -

بھگتی کو ایک منضبط فلسفے کی شکل سب سے پہلے دکن میں رامانج نے بخشی جس میں بودھ مت کی لاالٰہیت اور شنکرا چاریہ کے وحدت الوجود سے الگ عبد و معبود کے مقامات کا تعین کیا گیا - کہا جاتا ہے کہ اس تصور کو ہندوستانی صوفیوں نے اور تقویت پہنچائی جن کا مذہب ہی ثنویت اور عبدیت کو دو مختلف حیثیتیں دیتا ہے -

رامانج کے چیلے رامانند کاشی آکر بیحد مقبول ہوئے - یوں تو ان کے سیکڑوں چیلے تھے جن میں کبیرداس اور ریداس بہت مشہور ہیں - کبیر ایک مسلمان جولاہے تھے اور ریداس چمار تھے -- رامانند کے چلائے ہوئے ویشنومت میں رام اور کرشن میں کوئی فرق نہ تھا - ان میں سے کسی کی بھی بھگتی کی جا سکتی تھی - کبیر اور ریداس کا بھی یہی طریقۂ کار تھا -

ویشنومت کے عظیم رہنما چیتنیہ مہاپربھو (۱۴۸۶ء سے ۱۵۳۳ء تک) بنگال میں پیدا ہوئے - انھوں نے اپنے وجدان اور نظر غیب سے ورنداس کی ارض مقدس دریافت کی جہاں آتما اور پرماتما کا وصال ہمیشہ ہوتا رہتا ہے - چیتنیہ مہاپربھو کا تبلیغی مشن یہیں قائم ہوا جس کے بعد ورنداس سارے ویشنوؤں کا محترم ترین مرکز بن گیا -

ولبھ آچاریہ (۱۴۷۸ء سے ۱۵۳۰ء تک) نے ویشنو عقاید کو لطیف ترین فلسفیانہ تصور بنا دیا - اس طریقہ کو "پشٹی مارگ" بھی کہا جاتا ہے جو پریم مارگ ہے -

ویشنوست میں بھگتی رام یا کرشن کی ہوتی ہے۔ جس کے پانچ بھاؤ ہیں:

۱ شانت بھاؤ: وہ بھاؤ جو صحرانشیں اہل ریاضت میں ہوتا ہے۔

۲ داس بھاؤ: جب بھگت داس بن کر بھگتی کرتا ہے۔ جیسے بھگت ہنومان۔

۳ سکھا بھاؤ۔ جب بھگت ایک دوست بن کر بھگتی کرتا ہے۔ جیسے کرشن کے سکھا گوالے۔

۴ واتسلیہ بھاؤ: بال رام یا بال کرشن کی بھگتی۔ اس کی مثال خود شیو، دسرتھ اور ولبھ آچاریہ ہو سکتے ہیں۔

۵ پریم بھاؤ: اس بھاؤ میں بقیہ چاروں بھاؤ آتے ہیں اور یہ ہر بھاؤ سے اونچے درجے کا ہے۔

سورداس ولبھ آچاریہ کے شسیہ تھے۔ ان کا سال ولادت ۱۵۳۵ بکرمی ۱۴۷۸ء[1] یا ۱۵۴۰ بکرمی ۱۴۸۳ء بتایا جاتا ہے۔ ان سنین پر پوری طرح بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ولادت کے وقت سور ایک معمولی آدمی تھے۔ انکا صحیح سنہ ولادت نہ رکھا جانا خلاف عقل نہیں۔ غیر اہم خاندانوں میں یہ بات عام طور پر ہوتی ہے۔ لیکن ان کا سال وفات ۱۶۲۰ بکرمی ۱۵۶۳ء یا ۱۶۴۰ بکرمی ۱۵۸۳ء بتایا گیا ہے۔ ان میں سے کسی سنہ کی تائید میں کوئی معقول سند نہیں پیش کی گئی ہے۔ مرتے وقت سور ہندوستان کے سب سے بڑے شاعر تھے ساتھ ہی وہ ایک منظم ترین جماعت ولبھ سمپردائے کے ایک محترم فرد تھے۔ اُن کے دو سنین وفات اور اُن میں بیس سال کا فرق۔ یہ صورت حال ان دونوں سنوں کو مشتبہ بنا دیتی ہے۔ افسوس ہے کہ ولبھ سمپردائے کی ایسی باوسائل سنستھا بھی سور کی حیات کا معتبر مواد ہم کو نہیں دے سکی۔ سور کے کلام میں خود اپنے متعلق شاید ہی کوئی واضح اشارہ مل سکے۔

سور کے مقامات ولادت برج بھاشا چھیتر کے دو تین گاؤں بتائے جاتے ہیں۔ ان میں سے کسی گاؤں کی قطعی تائید بہت دشوار ہے۔ ہاں ولبھ اچاریہ کے شسیہ ہونے کے بعد یہ یقینی ہے کہ وہ متھرا کے نواح میں چندرسرور کے قریب بس گئے اور گرو کے حکم کے مطابق یہیں سری ناتھ کے مندر میں کرشن بھگتی میں لگ گئے۔

سور کو کچھ لوگ برھمن بتاتے ہیں اور کچھ اُنہیں چند بردائی برھم بھٹ کے اخلاف میں سمجھتے ہیں۔ بہرحال اس تذبذب کی وجہ سے انکا برھمن ہونا یقینی نہیں رہتا۔

---

1 بیساکھ سدی پنچمی ۱۵۳۵ء بکرمی کو بیشتر لوگوں نے سور کی تاریخ ولادت مان لیا ہے۔ سبب میں نہیں سمجھ سکا۔

سور نابینا تھے۔ لیکن ان کے متعلق بڑا اہم سوال یہ ہے کہ کیا وہ پیدائشی نابینا تھے؟ ان کے بینا سے نابینا ہونے کا کوئی واقعہ نہ تو کسی دوسرے نے تحریر کیا ہے۔ نہ خود سور ہی نے اپنی زندگی کے اس اہم موڑ کا ذکر اپنے کلام میں کیا ہے۔ انکا تخلص سور بھی ان کی شاعری کی ابتدا ہی سے ان کے نابینا ہونے کی شہادت دے رہا ہے۔ ان تمام باتوں کی بنا پر قیاس غالب یہی ہے کہ وہ پیدائشی نابینا تھے۔ بلومنگل کی کہانی سے سورداس کا کوئی تعلق نہیں۔

سور کے کلام میں بہت سی باتیں ایسی بیان ہوئی ہیں جن کو آنکھ سے دیکھے بغیر نظم نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے لئے کہا گیا ہے کہ اُن کی تیسری آنکھ کھل چکی تھی اور وہ حقیقت کو ظاہری آنکھوں سے دیکھے بغیر دیکھ سکتے تھے۔ اس بات کو یک لخت رد کر دینا مناسب نہیں۔ میں نے بعض پیدائشی اندھوں میں معجزنما خوبیاں دیکھی ہے۔ ایک مادر زاد اندھا کپڑے کو چھو کر اس کا رنگ بتا دیتا تھا۔

سور کی تصنیفات میں نام تو بہت سی کتابوں کا لیا جاتا ہے لیکن اُن میں سے صرف تین مستند ہیں اور یہی تینوں کتابیں ملتی بھی ہیں۔ سورساگر، سورساولی، سور ساہتیہ لہری۔ ان تین کتابوں کے علاوہ آج تک سور کی کوئی تصنیف کسی نے نہیں دیکھی۔

سورساولی اور سور ساہتیہ لہری غالباً سورساگر کے بعد لکھی گئی ہیں۔ ان میں سورساگر کا ادبی وقار اور معیار نظر نہیں آتا۔ سور کو غیر فانی بنانے والا ان کا صرف ایک گرنتھ سورساگر ہے۔

سورساگر کے لئے یہ مشہور ہے کہ اس میں سوالاکھ پد تھے۔ لیکن یہ بیان درست نہیں۔ سورساگر دو حصوں میں چھپا ہے اور اس میں پدوں کی تعداد چار پانچ ہزار سے زیادہ نہیں ہے۔ یہ بات قطعاً قابل قبول نہیں کہ کسی ریاست کرولی کے ولبھ سمپردائے میں وہ سورساگر محفوظ ہے جس میں سوا لاکھ پد ہیں۔

سورساگر سری مد بھاگوت ہی کے ڈھانچے پر لکھا گیا ہے۔ لیکن اس کا ترجمہ نہیں۔ سور نے اپنا یہ گرنتھ شری مد بھاگوت کے موضوعات کو پیش نظر رکھ کر لکھا ہے اور بلاشبہ سورساگر کا ادبی اور شعری معیار شری مد بھاگوت سے کم نہیں۔ سورساگر میں جو تاثر، روانی اور سادگی ہے اس کا مقابلہ شری مد بھاگوت نہیں کر سکتی۔ برج کے گوالوں کی زندگی کی جو حقیقی تصویریں سور کی برج بھاشا میں آئی ہیں۔ اُن کا علمی زبان سنسکرت میں آنا بہت مشکل تھا۔

سورساگر بھی شری مد بھاگوت کی طرح بارہ (۱۲) اسکندھ میں بٹا ہوا ہے۔ کل سورساگر دو حصوں میں ۱۵۷۲ صفحات پر پھیلا ہے ۔ جس میں صرف دسواں اسکندھ ۲۰۵ سے ۱۵۶۳ تک ہے ۔ یعنی دسواں (۱) اسکندھ ۱۳۰۸ صفحات میں اور بقیہ گیارہ اسکندھ ۲۶۴ صفحات میں آئے ہیں ۔ ابواب کی تقسیم میں یہ نامناسبت ہی شاید اس خیال کی بنیاد بنی ہو کہ سورساگر میں سوالاکھ پد تھے جو مل نہیں رہے ہیں ۔

یہ بات یقینی ہے کہ سورساگر مسلسل ایک کتاب کی صورت میں نہیں لکھا گیا ۔ سور مختلف اوقات میں مختلف پد لکھتے رہتے تھے جن کو مختلف اسکندھوں کی سرخیوں کے تحت درج کروا دیتے تھے ۔

شری مد بھاگوت ہی کی طرح سور کی شاعری کے موضوع یہ ہیں :—

(۱) وِنے　　(۲) بال کرشن　　(۳) روپ مادھریہ

(۴) مرلی مادھریہ　　(۵) بھرمر گیت

یہ سارے موضوع شری مد بھاگوت میں محدود صورت میں ہیں ۔ سور نے انہیں وسعت دی اور ان کو عوامی زندگی سے قریب تر لائے ۔ برج کی گوالنیں گوپیاں اور رادھا، گوالے کرشن، جسودھا میا اور نند بابا دئی کی جیتی جاگتی تصویریں سورساگر میں نظر آتی ہیں ۔ جن کی زبان سے برج بھاشا کے لفظ پھول کی طرح جھڑ رہے ہیں ۔

مذکورہ پانچوں موضوعات میں ایک چیز مشترک ہے اور وہ ہے پریم ۔ سور کے ونے میں کرشن سے والہانہ عشق ہے ، ان کی بال لیلا میں پیار کی پھلجھڑیاں ہیں، ان کے روپ مادھریہ میں چاند اور چکور کا سنگم ہے، ان کے مرلی مادھریہ میں محبت کی وہ غنائیت ہے جس سے برج بھاشا آج تک گونج رہی ہے ۔ ان کے بھرمر گیت (بھونرے کے گیت) میں پریم اور گیان کا ٹکراؤ ہے اور آخر پریم کی جیت ہے ۔

سور کی شاعری کی خصوصیت مٹھاس، غنائیت اور پریم ہے ۔ ان کا کرشن جسودھا اور نند کا لاڈلا ہے، نٹ کھٹ ہے، شریر ہے، گوالوں کا سکھا ہے، گوپیوں اور رادھا کا محبوب ہے، بانسری نواز ہے، رقاص ہے، فنکار ہے اور اس پیارے کرشن کے سیکڑوں پیارے روپ سور اپنی شاعری میں پیش کرتے ہیں ۔ کرشن کی

شجاعت کی طرف سور بہت کم توجہ کرتے ہیں ۔ ان کا کام ہے کرشن کو پریم رس میں ملا کر اپنے قاری کے دل کو محبت کی مٹھاس سے بھر دینا ۔

سور کی وِنے ایک خاص رنگ اور انداز کی ہے ۔ ان کی وِنے میں خلوص سادگی اور تاثر جیسے امنڈ رہا ہے ۔ وہ اپنے وِنے پدونمیں فلسفیانہ باتوں سے زیادہ سیدھی سادی جذباتی باتوں کو بیان کرتے ہیں ۔ سور سے بڑا کرشن کی وِنے کرنے والا شاعر آج تک نہیں پیدا ہوا ہے ۔

سور کے کرشن وِنے پدوں کے ساتھ یہ دیکھکر تعجب ہوتا ہے کہ ان کے یہاں بہت سے رام وِنے پد بھی موجود ہیں ۔ بلکہ سور نے ایک باقاعدہ ذکر چھوٹی سی رامائن بھی سورساگر میں کہی ہے ۔ یہ تو ظاہر ہے کہ رام اور کرشن دونوں وشنو کے اوتار تھے ۔ لہذا ان دونوں میں کوئی فرق نہیں ہے ۔ وشنو کے بہت سے پنتھوں میں رام اور کرشن دونوں کی پرستش رائج ہے ۔ لیکن ولبھ سمپردائے میں کرشن کا تقرب بالذات حاصل کرنے کیلئے ایک بڑا لطف اصول جاری کیا گیا تھا ۔

ولبھ سمپردائے والے مندروں میں استھاپت تمام مورتیوں کا احترام کرتے تھے ۔ لیکن انکو حکم تھا کہ عرض حاجت صرف اپنے اِسٹ دیو کے سامنے کرنا چاہئے ۔ جیسے ولبھ آچاریہ کے اسٹ دیو « بال کرشن » تھے ۔ پھر اس میں مزید تخصیص یہ تھی کہ اشٹ دیو کی بھی اُسی مورتی کے سامنے عرض حاجت کرو جو تمھیں گرو نے دی ہے اور جو تمھارے گھر کے ذاتی مندر میں استھاپت ہے ۔ بال کرشن کی اس مورتی کو پیار سے سارا خاندان « لال » کہتا تھا اور لال کو حاضر و ناظر جان کر اپنے سکھ دکھ اُن سے اس طرح بیان کئے جاتے تھے جیسے لال پوری توجہ سے سب کچھ سن رہے ہیں ۔ گھر میں جو کھانا پکتا وہ پہلے لال کے سامنے پرسا جاتا ۔ اس کے بعد گھر والے کھاتے ۔ فصل کے نئے پھل یا غلہ وغیرہ جو گھر میں آتا وہ بھی پہلے لال کو اَرپت کیا جاتا ۔ سردی یا گرمی آنے پر جو جڑاول یا گرمی کے کپڑے خاندان کیلئے بنتے وہ پہلے لال کے لئے بنائے جاتے ۔ اس طرح ایک بھگت کے خاندان میں لال پیار، پاکیزگی اور اِتحاد کا مرکز بن جاتے تھے ۔

ولبھ سمپردائے کی اِس انفرادیت اور ذاتیت کے باوجود سور نے رام اور کرشن میں کوئی فرق نہیں کیا ۔ شاید اس کا سبب یہ ہوکہ سور خاندانی زندگی سے محروم تھے ۔ ان کی حیثیت کم و بیش ایک ایسے مندر کے پجاری کی ہو گئی جہاں مختلف بھاؤ رکھنے والے مختلف خاندان جمع ہوتے تھے ۔

سور کی کرشن وندنا دیکھئے :

मेरो मन अनत कहाँ सुख पावै।
जैसे उड़ि जहाज को पछी फिर जहाज पर आवै॥

[(سوائے کرشن کے چرنوں کے) میرے من کو اور کہیں سکھ نہیں مل سکتا ۔ یہ جہاز کے پنچھی کی طرح اُڑتا ہے اور پھر جہاز ہی پر آتا ہے]

یہی مضمون سور نے ایک دوسرے طریقے پر پھر کہا ہے ۔

अब मन भयो सिन्धु के खग ज्यो
फिर फिर सरत जहाजन।

[میرا من سمندر کا کوا بن گیا ہے جو پھر پھر کر جہاز ہی پر آتا ہے]

پھر سور کہتے ہیں :

भटकि रह्यो बोहित के खग ज्यो

تلسی نے بھی اس مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے ۔

जैसे काग जहाज को सूझत और न ठौर।

[جیسے جہاز کا کوا جسے دوسری جگہ دکھائی نہیں دیتی]

حقیقت یہ ہے کہ آمد میں سور نے جو پہلا پد کہہ دیا ہے اس کا جواب نہ خود ان سے ہو سکا نہ تلسی سے ۔

کتنی سادی وندنا لیکن کتنی پراثر :

चरन कमल बंदौ हरिराई।
जाको कृपा पगू गिर लघं,
अधे को सब कछू दरसाई॥

میں ہری کے چرن کمل کی بندنا کرتا ہوں
جن کی کرپا سے لنج پہاڑ لانگھ سکتا ہے
اور اندھے کو سب کچھ دکھائی دیتا ہے

اس وندنا میں بھی کتنا بھرپور اثر ہے :

जो हम भले बुरे तौ तेरे।
तुमही हमारी लाज बड़ाइ
बिनती सुनि प्रभू मेरे॥

[اے کرشن ہم بھلے برے جیسے بھی ہیں تیرے ہی ہیں ۔ تجھ ہی سے ہماری عزت اور بڑائی ہے ہماری التجا سن لے]

سور کی شاعری کا دوسرا موضوع بال کرشن ان کی شاعری کا سب سے عظیم موضوع ہے ـ ایک تو وشوست میں واتسلیہ بھاؤ یوں ہی بہت اہم ہے اسکے علاوہ خود سور کے گرو ولبھ آچاریہ کے اِشٹ دیو بال کرشن تھے ـ اس میں شک نہیں کہ سور نے کرشن کی بال لیلائیں اتنی خوبصورت رچی ہیں جن کا جواب عالمی ادب میں بھی بمشکل مل سکے گا ـ

جسودھا یہ کہکر کرشن کو خوب دودھ پلاتی تھیں کہ کسحری گائے کا دودھ پینے سے تیری چوٹی بڑی ہو جائیگی ـ آج کرشن ماں سے پوچھ رہے ہیں ۔

मैया कबहि बढ़ैगी चोटी।
किती बार मोहि दूध पियत भई, यह अजहुं है छोटी॥

[میا میری کب تک چوٹی بڑھے گی ـ دودھ پیتے مجھے کتنا وقت ہو گیا ـ لیکن یہ اب تک چھوٹی کی چھوٹی ہے]

काचो दूध पियावत "पचि-पचि," देत न माखन रोटी

[کچا دودھ «پچ پچ» پلاتی ہے ـ مکھن روٹی نہیں دیتی]

بلرام کرشن کو چڑھاتے ہیں کہ تم جسودھا کے بیٹے نہیں ہو تمھیں تو مول لیا گیا ہے ـ کرشن ماں سے شکایت کر رہے ہیں :

मैया मोहि दाऊ बहुत खिझायो।
मोसों कहत मोल को लीनो, तोहि जसुमति कब जायो॥

[میا مجھے داؤ بہت ستاتے ہیں ـ مجھے کہتے ہیں تو مول لیا گیا ہے ـ جسومت تیری ماں نہیں ہیں]

गोरे नन्द जसोदा गोरी, तुम कत स्याम सरीर।
चुटकी दै दै हसत ग्वाल सब, सिखै देत बलबीर॥

[نند گورے، جسودا گوری، تم کیسے کالے ہو ـ گوالے چٹکی دے دے کر ہنستے ہیں ان کو بلبیر سکھاتے ہیں]

مکھن کی چوری کرتے ہوئے کرشن پکڑے گئے ہیں ـ ان کے منہ میں مکھن لگا ہے ـ ماں لکڑی لئے کھڑی ہے اور کرشن ماں کو بہلا رہے ہیں ـ

मैया मोरी मैं नहीं माखन खायो।

[میری میا میں نے مکھن نہیں کھایا ہے]

भोर भयो गैयन के पाछे, मधुबन मोहि पठायो।
चार पहर बंसीबट भटक्यो, साँझ परे घर आयो॥

[سویرے ھی سویرے تو نے گئوؤں کے پیچھے مجھے مدھبن بھیجدیا
چار پہر «بنسی بٹ» کے پاس رہا شام کو گھر آیا]

मैं बालक बहियन को छोटो, छीकों किहिबिधि पायो।

[میں چھوٹی چھوٹی باھوں والا بالک ھوں اونچے چھیکے تک میرا ھاتھ کیسے پہونچا]

ग्वाल बाल सब बैर परे हैं, बरबस मुख लपटायो॥

[(اور یہ جو منہ میں لگا مکھن تو دیکھ رھی ھے) بات یہ ھے کہ گوالوں کے لڑکوں سے میری دشمنی ھوگئی ھے ـ زبردستی انھوں نے منہ میں لگا دیا ھے]

तू मैया मनकी अति भोरी, इनके कहे पति आयो।

[میا تو بڑی بھولی ھے ـ ان لوگوں کے کہنے میں لگ گئی]

जिय तेरे कुछ भेद उपजि है, जान परायो जायो॥

[اگر تیرے دل میں پرایا لڑکا سمجھ کر کچھ بھید پیدا ھوتا ھے]

यह लै अपनी लकुटि कमरिया, बहुतहि नाच नचायो।

[تو یہ لے اپنی لکڑی اور کملی ـ بس بہت ناچ نچا چکی]

सूरदास तब बिहँस जसोदा, लैउर कठ लगायो॥

[سورداس، تب ھنس کر جسودا نے گود میں لیکر گلے لگا لیا]

کچھ اور جھلکیاں دیکھئے :—

चले बन धेनू चरावन कान्ह।
गोप बालक कछु सयाने, नंद के सुत नान्ह॥

[(بال کنھیا) گائیں چرانے جنگل کو چلے ـ گوالوں کے لڑکے کچھ سیانے ھیں ـ نند کا بیٹا چھوٹا ھے]

द्रुम चढ़ि काहे न टेरो कान्हो, गैयाँ दूर गईं।
धाई जात सबन के आगेजे बस मान दई॥

[کنھیا درخت پر چڑھ کر دیکھ گائیں دور بھاگ گئی ھیں ـ وہ برس بھان والی سب کے آگے بھاگی جا رھی ھے]

मेरी माई ऐसो हठी बाल गोविंद।
अपने कर गहि गगन बतावत, खेलन को माँगे चंद

[بال گوبند ایسا ضدی ہے کہ ہاتھ اٹھا کر آسمان کو بتاتا ہے اور چاند کھیلنے کے لئے مانگتا ہے]

मैं दुहिहौं मोहि दुहन सिखावहु।
कैसे धार दूध की बाजत, सोई सोई बिधि तुम मोहिं बतावहु ।।

[ماں سے بال کرشن کہہ رہے ہیں کہ مجھے دوہنا سکھاؤ ۔ دودھ کی دھار سے آواز کیسے پیدا ہوتی ہے وہ طریقے بتاؤ]

روپ مادھریہ بھی سور کی شاعری کا بڑا پرکشش موضوع ہے ۔ بھگتی کی شاعری میں کبیر نے غالباً اسلامی سنسکاروں کی وجہ سے روپ اکرشن کو بالکل رد کر دیا ہے ۔

«پاہن پوجے جو ہری ملے تو میں پوجوں پہاڑ»

تلسی داس کے یہاں روپ اکرشن کو مانا گیا ہے ۔ لیکن اسے بھگتی کے ابتدائی منازل کی چیز بتایا ہے ۔

ولبھ سمپردائے اور سور کی شاعری میں روپ اکرشن کو سب سے بلند مقام حاصل ہے ۔ عجیب بات ہے کہ سامی مذاہب میں بائبل سے لیکر قرآن تک مظاہر ماہی اور قادرس مذہب میں جلال اور دبدبہ کو زیادہ اہمیت دی ہے ۔ ان کے یہاں رب جمیل سے بھی خوف کی تاکید کی گئی ہے ۔ اس کے برخلاف ہندوستانی بھگتی میں پریم اور صرف پریم کو ابھارا گیا ہے ۔ سور کا روپ مادھریہ بھی پریم کی مٹھاس اور شرنگار کے رس میں نہایا ہوا ہے :

सुन्दर मुख को बलि बलि जाऊ।
लावनिनिधि गुननिधि, सोमानिधि
निरखि निरखि जीवन सब गाऊँ॥

[حسین چہرے کے بل بل جاؤں ۔ اس حسن کے سمندر، خوبیوں کے سمندر، خوبصورتی کے سمندر کو دیکھ دیکھ کر تمام زندگی گاتا رہوں]

अंग अंग प्रति अमित माधुरी,
प्रगटति रसरूचि ठावँ ठाऊँ।

[ہر انگ میں امرت کی مٹھاس، جگہ جگہ سے پسند کے رس نکلتے ہوئے]

तापै मृदु मुसकानि मनोहर
न्याय कहत कवि मोहन नाऊँ ॥
[اس پر ہلکی دلکش مسکراہٹ، شاعر نے موہن نام ٹھیک بتایا ہے]

सैन दे दे जब हेरत तापै,
हौं बिन मोल बिकाऊँ ॥
[جو آنکھ اشارے دے دے کر ڈھونڈ رہی ہے اس کے لئے میں بن مول بک جاؤں]

सूरदास प्रभु मन मोहन छबि,
यह सोभा उपमा नहिं पाऊँ ॥
[سورداس اس من موہنے والی شوبھا کے لئے تشبیہ نہیں ملتی ہے]

नटवर भेस धरे ब्रज आवत।
मोर मुकुट मकराकृत कुंडल,
कुटिल अलक मुख पर छबि पावत ॥
[نٹور بھیس دھرے برج میں آرہے ہیں ۔ مور مکٹ، مچھلی کی شکل کا کنڈل، بل کھاتے ہوئے بال منہ پر زیب دے رہے ہیں]

देखिरी हरि के चंचल नैन।
खंजन, मीन, मृगज चपलाई,
नहीं पटतर एक सैन ॥
[ہر کے چنچل نین دیکھ ۔ کھنجن (چڑیا)، مچھلی، ہرن کے بچے کی خوبصورت آنکھیں یہ کوئی ان کی برابری نہیں کر سکیں گی]

مرلی مادھریہ بھی سور کی شاعری کا ایک دلکش موضوع ہے ۔ کرشن کے کردار میں مرلی کی بڑی اہمیت ہے ۔ یہی مرلی ورندا بن میں «بنسی بٹ» کے پاس بجتی تھی ۔ اس مرلی کی آواز سے منتشر گائیں مست ہوکر کرشن کے پاس جمع ہو جاتی تھیں ۔ جمنا تٹ پر یہی مرلی رادھا اور گوپیوں کا دل موہ لیتی تھی ۔ یہی مرلی برج کے گوالوں کے دل پریم سے بھر دیتی تھی ۔ یہی مرلی آج تک بھگتوں کے دل میں پریم سدھا برساتی ہے ۔ سور نے اسی مرلی مادھریہ کو طرح طرح سے اپنے یہاں پیش کیا ہے ۔

کچھ جھلکیاں دیکھئے :

स्याम कर मुरली अतिहिं बिराजत।
परसत अधर सुधारस प्रगटति, मधुर मधुर सुर बाजत ॥
[شیام کے ہاتھ میں مرلی بڑی اچھی لگتی ہے ۔ مرلی بیچ کے ہونٹ پر رکھکر سدھارس نکلتا ہے ۔ میٹھے میٹھے سر بجتے ہیں]

सखी री मुरली लीजै चोर।
जिन गोपाल कीन्हे अपने बस, प्रीत सबन की तोर॥

[سکھی وہ مرلی چرا لیجئے۔ جس کی وجہ سے گوپال نے سب کی پریت توڑ کر ہم کو اپنے بس میں کر لیا ہے]

کرشن برج چھوڑ کر چلے گئے۔ وہ راج کاج میں لگ گئے۔ لیکن ان کو برابر خبریں ملتی تھیں کہ گوپیاں ان کے فراق میں تڑپ رہی ہیں۔ کرشن نے اپنے وزیر اور دوست اُودھو کو گوپیوں کو سمجھانے کے لئے بھیجا۔ اودھو اتنے بڑے برہم گیانی تھے کہ ان کو پورا یقین تھا کہ اِن گنوارن گوپیوں کو دو باتوں میں موہ اور پریم سے آزاد کر دوں گا۔ لیکن برج میں اودھو کے پورن گیان کا گوپیوں کے پورن پریم سے بھرپور ٹکراؤ ہوا۔ گیان ہارا پریم جیتا۔ اور اودھو بھی رس لین ہوکر واپس آئے۔

اُودھو اور گوپیوں میں جو باتیں ہوتیں۔ انھیں بھرمر گیت (بھونروں کے گیت) کہا جاتا ہے سری مد بھاگوت اور سورساگر دونوں میں بھرمر گیتوں کا انوکھا ادب روح کو مالیدہ کر دیتا ہے، یہاں صرف چند جھلکیاں پیش کی جا سکتی ہیں۔ دیکھئے۔—

اودھو نے اپنے فلسفیانہ دلائل سے گنوار گوپیوں کو سمجھانا چاہا کہ ایشور کی آرادھنا کرو موہ کا روگ جاتا رہے گا۔ ایک گوپی جواب دیتی ہے—

उधो मन नाहीं दस बीस।
एक हुतो सो गयो स्याम संग, को आराधं ईस॥

[اے اودھو من دس بیس نہیں ہوتے۔ ایک تھا وہ تو شیام کے ساتھ گیا، ایشور کی ارادھنا کون کرے]

دوسری گوپی روکر کہتی ہے:

निस दिन बरसत नैन हमारे।
सदा रहत पावस ऋतु हम पै, जबसे स्याम सिधारे॥

[ہر روز ہماری آنکھیں برستی رہتی ہیں۔ ہمارے یہاں تو جب سے شیام سدھارے ہیں سدا برسات ہی رہتی ہے]

تیسری گوپی کہتی ہے :

गोकुल सबै गोपाल उपासी।
जोग अंग साधन जे ऊधो, ते सब बसत ईसपुर कासी॥

[اے اودھو یہ گوکل ہے یہاں سب گوپال کے پوجاری رہتے ہیں، جن کو یوگ کرنا ہے اُن کی جگہ یہاں نہیں ایسپور اور کاشی میں ہے]

چوتھی گوپی نے طعنہ دیا :

जोग ठगोरी ब्रजन बिकैहै।
यह ब्यौपार तिहारो ऊधो, ऐसो ही फिरिजैहै॥

[اے اُودھو جوگ کا نقلی مال برج میں نہیں بک سکتا، یہ دوکان ایسے ہی واپس جائیگی]

سور کی شاعری کا یہ سرسری جائزہ پیش کر دیا گیا۔ اتنے عظیم شاعر پرسیر حاصل مضمون لکھنے کے لئے یہ چند ورق قطعاً ناکافی ہیں۔ وہ نابینا شاعر جس کی دی ہوئی بصیرت ہمیں آج تک حسن اور محبت کا تماشہ دکھا رہی ہے۔ اُس کے مرتبے کا تعین آسان نہیں۔

★

قرون وسطیٰ کی نشاۃ ثانیہ اور سورداس

ڈاکٹر ورجیشور ورما

گیارھویں بارھویں صدی میں مذہب اور فلسفے (خدا شناسی) کی نئی شرح سے شروع ہوکر ہندوستان کے قرون وسطیٰ کی بیداری سولھویں صدی میں اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی۔ سیاسی تاریخ نے یہ افتخار مغل اعظم شہنشاہ اکبر کو بخشا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اکبر نے ملک کو سیاسی پائے داری دے کر معاشرتی اور تہذیبی ترقی کے لئے اس دور کے لحاظ سے مثالی حالات پیدا کر دیئے تھے۔ مذہب، فلسفہ، فنون لطیفہ، موسیقی اور ادب میں بذات خود اکبر کو گہری دلچسپی تھی اور وہ انہیں مکمل سرپرستی دینے کے لئے کوشاں تھے۔ مگر یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اپنے دور کے دو سب سے عظیم بھگت شاعروں۔ سورداس (۱۴۷۸-۱۵۸۰ء) اور تلسی داس (۱۵۲۳-۱۶۲۳ء) سے ان کا کوئی راست تعلق نہیں تھا اور جب ہم دیکھتے ہیں کہ جن شعرا کو مغل دربار کی سرپرستی حاصل تھی وہ ان بھگت شاعروں کے مقابلے میں کسی معمولی تھے تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قرون وسطیٰ کی نشاۃ ثانیہ کا یہ سنہری دور اصل میں سیاست کی پیداوار نہیں تھا۔ اس کی جڑیں وہیں تھیں جہاں سے بھگت شاعروں کو تحریک اور تقویت ملی تھی۔ جیسا کہ اوپر کہہ چکے ہیں کہ قرون وسطیٰ کی نشاۃ ثانیہ کی ابتدا مذہب اور فلسفے کی نئی شرحوں سے ہوئی تھی اور اس کی ترقی اس دور میں ہوتی رہی جب سیاسی حالات، سرپرستی تو دور، نت نئی چوٹیاں دے رہے تھے۔

گیارھویں بارھویں صدی میں دکن کے تمل پردیش کے رامانجاچاریا (۱۰۳۷-۱۱۳۷ء) سے شروع ہوکر مذہب اور فلسفے کو عوامی محسوسات کے قریب لانے کی محرک تدابیر شمالی ہند میں ولبھاچاریہ (۱۴۷۸-۱۵۳۰ء) کے دور تک ہوتی رہیں۔ یہ روحانی رہنما (آچاریہ) فلسفے کے مفکر، مصلح مذہب اور فرقوں کے موسس تو تھے مگر عوام کو پوری طرح متحرک رکھنے کے لئے انہیں عالموں کی نہیں، عوام سے ہی نکلے ہونہار لوگوں کی مدد درکار تھی۔ آچاریوں کو یہ بہت بڑا افتخار حاصل ہے کہ انہوں نے مذہب اور فلسفے کی ایسی شرحیں کیں جن کے سبب انہیں پنڈتوں اور عالموں کی حدود سے نکال کر نہایت سہولت سے عوام تک پہنچایا جاسکا۔ ظاہر ہے یہ کام شاستر کے عالم نہیں، ایسے ہم درد، شاعر دل اشخاص ہی انجام دے سکتے تھے

جو عوام کی منشا کو پہچانتے اور اس میں حرارت پیدا کر سکنے کی اہلیت رکھتے تھے۔ اس طرح قرون وسطیٰ کی نشاۃ ثانیہ کی پیشوائی ایسے اشخاص کے ذریعے ہوئی جو بہت معمولی درجے کے تھے۔ ان میں کئی تو معاشرتی حیثیت سے نچلے اور پچھڑے ہوئے گروہوں کے تھے۔ ان لوگوں کا براہ راست تعلق مذہبی پیشواؤں سے ناممکن نہیں تھا۔ ان کے اور مذہبی پیشواؤں کے درمیان یقیناً کچھ عوامی لیڈر بھی جنھوں نے مذہب کا پیغام عوام تک پہنچایا تھا۔ شمالی ہند میں اس طرح کے سب سے زیادہ بااثر رہنما سوامی رامانند (۱۲۹۹–۱۴۱۰ء) ہوئے جو بھگت شاعر کبیر (۱۳۹۹–۱۵۱۸ء) کے گرو مشہور ہوگئے۔ کبیر نے ان سے تربیت نہ پا کر بھی، انہیں اپنا گرو تسلیم کیا تھا۔ خود رامانند کے بھی عوامی بولی میں محبت الٰہی کے چند بند ملتے ہیں۔ رامانند شمالی ہند میں بھگتی (عشق حقیقی) کو عوامی تحریک کی صورت دینے والے اتنے زبردست رہنما تھے کہ انہیں نہ صرف کبیر، بلکہ کبیر کے ایک سو سے بھی زیادہ برسوں بعد اور کبیر کے معاشرتی افکار کے کافی مخالف تلسی داس (۱۵۳۲–۱۶۲۳ء) تک کا انہیں محرک و موئد تسلیم کیا جاتا ہے۔

کبیر اور ان کے سلسلے کے سب شاعروں میں مذہب اور فلسفے کو عوام تک پہنچانے کی کوشش میں ویدک برہمن سلسلے (روایت) کی ایسی تیکھی مخالفت تھی کہ انھوں نے ویشنو بھگتی عقیدے کی روح کو تو اپنایا، لیکن اس کے اظہار کے ذرائع اور سہولیات کی یک لخت ناقدری کردی۔ سنسکرت کے اندھیرے کنویں سے نکال کر زبان کے آب رواں میں ملے ہوئے جذبۂ بھگتی کے ان کے پیغام میں رام اور کرشن کے نام تو ہیں، لیکن ان کی مقبول عام کتھاؤں (واقعات) کو بالکل نظرانداز کردیا ہے۔ ایسی صورت میں عوام میں جوش اور حوصلہ پیدا کرنے کے لئے وہ عوام میں مقبول علامات کا بھی سہارا لے سکے ہیں۔

سنتوں (درویشوں) کے محبت بھرے مذہبی پیغام میں بڑی وسعت ہے۔ کسی بھی طرح کا اِمتیاز اس میں نہیں ہے۔ وہ نہ صرف انسان اور جاندار کو اپنے دامن میں پناہ دیے ہوئے ہے، بلکہ غیر متحرک اور غیر ذی روح کائنات بھی اس کے دائرے سے باہر نہیں ہے۔ پھر بھی نام اور صورت کی بے ثبات، خیالی اور فطری تبدیلی کے سبب جو حقیقتاً ان کے دروغ کی روشن دلیل ہے، محبت کے ادراک میں ان سنت شاعروں کو خاطر خواہ کامیابی نہیں مل سکی۔ اسی باعث ان شاعروں کی بانی (آواز) کا منفی پہلو ہی زیادہ اُبھر کر سامنے آیا اور انہیں 'نرگیا جوگی' (بے صفات عابد) ہی زیادہ سمجھا گیا۔ پریم بھگتی کی تبلیغ کی ان کی اِبتدائی اور پہلے سے تیار کردہ تمہید بہت کچھ دبی سی رہ گئی۔

ایسی حالت میں سورداس مطلع پر نمودار ہوتے ہیں۔ قرون وسطیٰ کی بیداری نو کی تکمیل کے لئے، اس کی ممنوع، مخالف، تلخ اور تیز آواز کو مثبت انداز سے بلند کرکے، مخالف اور بعض کے شبہات سے دور رکھتے ہوئے، خالص روحانی سطح پر پہنچانے کے لئے۔ اس مقصد کی تکمیل قربھاؤں سے عوام میں موجود حسن کی شبیہ کو اور زیادہ پرکشش اور جاذب نظر بنانے سے ہی ہو سکتی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ سورداس، ولبھا چاریا سے صرف دس دن چھوٹے تھے اور جب ۳۱۔۳۲ برس کی عمر میں آگرے کے پاس جمنا کے کنارے گئو گھاٹ نامی مقام پر دونوں کی ملاقات ہوئی، تب ویدوں کے علم کے ماہر اور فاضل مہاپربھو ولبھ نے بھگتی کے جذبے سے پر پدوں کے گانے والے اور تارک دنیا (مذہبی زندگی کے سبب) مشہور شاعر سورداس سے مسکینی اور حقارت سے پر، دل کو اداس بنانے والے احساسات ترک کرنے پر اصرار کیا اور انہیں سری کرشن کی پر مسرت زندگی کے بیان کرنے کا حوصلہ دیا۔ اس خبر کو سورداس کی سوانح میں جو اہمیت ملی ہے اُس سے کہیں زیادہ ملنا چاہئے عصری ضرورت کی تعمیر کے لئے اس کے ایثار کو۔ کیوں کہ یہ سور کا 'کرشن لیلا گاین' ہی ہے جس میں سولہویں صدی کے سنہرے دور کے ضمیر کی صدائے بازگشت سنی جا سکتی ہے۔

معمول عام اٹوٹ محبت کی نغمہ سرائی کبیر نے بھی کی تھی، لیکن اپنے روحانی خداشناس وقار کے سبب وہ اسے ویسا عام قبولیت کے لائق نہ بنا سکے، جیسا آگے چل کر سور نے کیا۔ سورداس کی محبت کے تصور کے تین سرچشمے ہیں: بھاگوت پران، بھگوت گیتا اور خصوصاً ولبھاچاریا کا پشٹی مارگ اور عموماً دوسرے کرشن بھگتی فرقوں میں معمول برہم (واحد الوجود) کی شرح اور اس کے مطابق مقررہ کرشن لیلا کا اعلا پر مسرت روپ۔ بھاگوت پران میں روایتی کرشن کے اوتار کی لیلا کو عام انسان کی معمولی زندگی کی طرح ڈھال کر اسے حیرت و استعجاب، خوشی و سرور، عنصر لطیف اور محبت و مسرت کی اعلا اقدار کی صفات سے پر کرکے لیلا کی حکایات کا جو سلسلہ پیش کیا تھا، سورداس نے اسے لے کر کرشن لیلا کا ایک ایسا روپ گڑھا، جس میں حکایات کی گرہ بندی کے ساتھ ساتھ مکمل کرشن لیلا کی تصویر سامنے آگئی اور وہ جذباتی کا ایک انوکھا مجسمہ نامہ بن گیا۔ سورداس نے اپنی اس محنت نامے کے ذریعے گیتا کو بھگتی کے استعمال کے لائق ثابت کرنے کے مقصد سے اسے سچے شاعر کی لیاقت کے زور پر عام فہم صفات سے مزین کردیا۔ اس طرز میں یقیناً ہی انہوں نے پشٹی مارگ کے فلسفے اور بھگتی کے جذبے کے ساتھ ساتھ دوسرے فرقوں کے افکار سے بھی فائدہ اٹھایا اور اس طرح اپنی شاعری میں سب کے لئے عجیب کشش پیدا کردی۔ زندگی میں عشق

حقیقی، حوصلہ اور مسرت کے ساتھ اسے پر معنی اور بامقصد بنانے میں سورداس کے تصور کی کرشن لیلا نے جو عوامی مقبولیت حاصل کی اس نے قرون وسطیٰ کی نشاۃ ثانیہ کے جذبے کو جو عروج بخشا ہے، اس کی معجزانہ کشش آج تک ختم نہیں ہوئی ہے اور کرشن لیلا آج بھی اسی کی بارگشت کے روپ میں عوام کو قلبی مسرت کا سامان فراہم کر رہی ہے۔

محبت کے انسانی جذبے کے ساتھ مذہب، روحانی فلسفے اور زندگی کی قدروں کو ملانا غالباً کرشن لیلا کے ذریعے ہی ممکن تھا اور یہ بھی یقین ہوتا ہے کہ یہ عمل سورداس جیسی لیاقت و صلاحیت والا شاعر ہی انجام دے سکتا تھا۔ سورداس نے دور نشاۃ ثانیہ کے جذبۂ نغمہ سرائی کے نئے حسین تصور کو حوصلہ دینے والی لذت سے روشناس کیا، جس کا استعمال موجودہ دور تک ہوتا رہا ہے۔ انھوں نے انسان کے فطری حسن پرستی کے رجحان کو کرشن، رادھا اور گوپیوں کی تمثیل دے کر اسے روحانی بلندی پر پہنچا دیا۔

شری کرشن لیلا ہی کے ذریعے یہ ممکن تھا کہ محبت کو زندگی بخش نغموں سے سجا کر اس میں عوام الناس کے لئے روحانی کشش پیدا کی جائے۔ سری کرشن کی لیلا کو انسان کے لئے کتنا جاذب نظر اور مرغوب بنایا جاسکتا ہے اور اس میں کتنی احتیاط کے ساتھ اولاد کے لئے، دوست احباب کے لئے اور حسن ملیح سے مدھوش ہو جانے والے محبوب محبوبہ کے لئے مسالا ملایا جاسکتا ہے، سورداس کو بغیر پڑھے اس کا اندازہ بھی نہیں ہوسکتا۔ محبت کے ان تین اقسام کے تعلقات کا اظہار کرنے میں سورداس نے انسان کے ان سبھی دلی جذبات اور رجحانات کو مکمل کر دیا، جن کے سبب زندگی سے اس کا لگاو ہوتا ہے، وہ متحرک ہوتا، عامل ہوتا اور مختلف ردعمل کا باعث بنتا ہے۔ اکثر سورداس کی تعریف بچوں کی نفسیات کے بے مثال نقش و نگار کے روپ میں کی جاتی ہے۔ یہ صحیح ہے، لیکن سورداس کے لئے یہ خوب بڑی بات نہیں ہے۔ یہ بھی کوئی بڑی بات نہیں ہے کہ انھیں صرف عالم طفولیت کی فطرت کا ہی نہیں، بلکہ انسان کی سن رسیدگی، عورت مرد کی فطرت، مختلف حالتوں میں ان کے طرز عمل، عادت خصلت کا بھی کافی تجربہ تھا اور اسے پر اثر طرز میں پیش کرنے کی اعلیٰ قابلیت تھی اگر سورداس میں اتنی ہی لیاقت ہوتی تو بھی ان کی شاعرانہ شان غیر معمولی اور محبوب عام تسلیم کی جاتی لیکن سورداس کی نظر میں شاعرانہ شان فرومایہ ہے اگر شاعری کا مقصد شاعرانہ رہ کر روحانی زمین پر ثبت نہیں ہوتا۔

ہم اس سے قبل کہہ چکے ہیں کہ شاعری کو مذہب اور فلسفے سے جوڑنے کی روایت تو، کبیر سے ہی شروع ہوگئی تھی۔ یہی کیوں؟ بہت کم شاعر ہوں گے

جن میں کسی نہ کسی صورت میں مذہب اور فلسفے کا ظاہر یا باطن میں استعمال نہ ہوتا ہو۔ ہندی کے بھگت شاعروں کی اس خصوصیت میں کہ ان کا شعری عمل مذہب اور فلسفے سے شروع ہی ہوتا ہے، سورداس اس سلسلے میں سب سے علاحدہ اور بلند ہیں کہ ان کی شاعری میں مذہب اور فلسفے کی ایسی آمیزش ہے کہ اس اختلاط سے محروم کسی نظم کو ان کی نظم کہا ہی نہیں جا سکتا۔ اس کا فخر حاصل ہے ان کی اس فکر کو جو شری مد بھگوت گیتا کے فکری فلسفے کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ شری کرشن لیلا کے توسط سے محبت کے جن گوناگوں انسانی جذبات کو منعکس کیا ان میں ضبط استعمال اور معنویت پیدا کرنا ممکن ہی نہ ہوتا، اگر وہ انہیں گیتا میں منضبط روحانی فکر سے نہ جوڑتے۔ شری مد بھاگوت اور بھگوت گیتا دونوں میں اصولی طور سے بھاو بھید سے محروم بھگتی کے رجحان کی عظمت کا جو اہتمام کیا ہے اور واضح کیا ہے کہ کسی بھی جذبے سے، بھلے ہی وہ جذبۂ مخالف کیوں نہ ہو، تنہا صورت میں شائق ہوئے پر وہ یقیناً ہی خواہش کی تکمیل پر کاملیت حاصل کرتا ہے، یہی سورداس نے شاعری کی وساطت سے ظاہر کر دیا۔ شری کرشن لیلا کے سبھی جذبے طرح طرح کے جذبات سے مغلوب ہوکر مکمل سپردگی کی وہ کیفیت پیدا کرتے ہیں جس کی تعلیم گیتا نے دی ہے۔ لیکن سور کی شاعری میں تعلیم دینے کا کوئی سوال ہی نہیں ہے۔ شعریت سے وہ کہیں نہیں گرتا۔ اسی کی وساطت سے وہ انا کے چھوڑنے کے جذبہ کو آخری انجام پر پہنچا کر ایک طرف محبت کی سچی مثال پیش کر دیتا ہے، تو دوسری طرف عشق حقیقی کی اس منزل پر پہنچا دیتا ہے جہاں معرفت اور ترک دنیا سے کامل واقفیت ہو جاتی ہے۔

محبت کے فطری طریقے سے مذہبی تعلیم اور معرفت میں اس کا جھکاؤ سورداس اس لئے ممکن بنا سکے کہ ان کے احساس کے شری کرشن نہایت افضل سروردات حقیقی ہیں۔ گیتا نے یوگی کرشن کو شری مد بھاگوت میں «مظہر پر اروحدانیت» کہہ کر ان کے عارف ہونے کا جو اشارہ دیا ہے اور اسے لے کر ولبھاچاریا نے روحانیت کا جو تصور پیش کیا اسی کے بہ موجب سورداس نے ان کی آنند لیلا (سرور بالذات) کا تفصیل سے ذکر کیا۔ *ان کی بہشت 'نتیہ ورنداون لیلا کو'* (नित्य वृन्दावन लीला को) زمین پر اتار کر انہوں نے *آنند کریڑا* (سرور رقص) میں محو کرشن کو انسان کی خصلت کے ساتھ ساتھ واجب الوجود کی پوشیدگی سے ہمیشہ محیط رکھا۔ یہاں پر انہیں مہارت شعری کے سب سے بڑے چیلنج کا سامنا کرنا پڑا۔ بشر اور واجب الوجود کے بالترتیب حواس خمسہ ظاہری و باطنی، رقص و سرور میں استغراق، انسانی کاروبار میں فطری دلچسپی اور ان کے تئیں مکمل بے تعلقی، ان لازم و ملزوم مخالف صفات کو سورداس نے کرشن کے کردار میں ایسے دل چسپ طریقے سے شامل کیا ہے کہ ان کی محبت کے متوالے برج

واسی متحیر تو ہوتے رہتے ہیں لیکن ان کے دل میں عبادت کا عملی جذبہ کبھی پیدا نہیں ہوتا، البتہ اُن کا جذبۂ محبت، چاہے وہ کسی نوع کا ہو، زیادہ پختہ ہوتا جاتا ہے ۔ تحیر کا احساس ان کے جذبۂ محبت کو بلند ضرور کرتا ہے، انہیں ایسا اعتقاد ضرور دیتا ہے کہ یہ جذبۂ محبت کرشن کو چھوڑ کر کسی دوسرے کے لئے نہیں ہے، لیکن وہ اپنی اِنسانی فطرت کو چھوڑ کر ان کے اور کرشن کے درمیان رواقف پیدا کرنے کا باعث کبھی نہیں بنا ۔ یہاں تک کہ برج سے متھرا چلے جانے کے بعد بھی جب کرشن کی لیلا کا ظاہری روپ عیاں ہو جاتا ہے اور وہ سرور بالذات کے بجائے بربادی اور نجات کی لیلا (ماری) میں لگ جاتے ہیں اور خود نند سے کہہ دیتے ہیں کہ ہمارا باپ بیٹے کا تعلق اب ختم ہوگیا ہے تب کوئی برج واسی ۔ نند، گوپ، یشودا گوپی ۔ اپنے جذبۂ محبت سے ذرا بھی نہیں ڈگمگاتا، بلکہ اس کی محبت مزید بڑھتی جاتی ہے ۔ شری کرشن کا بدلا ہوا روپ ان کے برج وربداوں کے باہر کے عمل اور ان کے دو ٹوک اقوال کو برج واسی صحیح جانتے ہی نہیں ۔ دراصل سورداس بھی انہیں صحیح نہیں سمجھتے ۔ ان کے لئے صحیح تو وہ روحانی خوشی ہے، جسکے مظہر سری کرشن ہیں ۔

اسی روحانی سرور کو سورداس نے عوام میں پھیلا دیا اور کرشن لیلا کی حقیقت کو عوام الناس میں بھر دیا ۔ قرون وسطیٰ کے سنہری دور کو مفید بنانے میں سورداس کی صلاحیت کو بے مثال ماننے کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ انہوں نے سری کرشن لیلا کی حقیقت کو بشری اَحساسات سے اس طرح بھر دیا کہ وہ عوام الناس کی زندگی کے بے حد قریب آ کر ان کے حسن فطرت کے رجحان کو بیدار کر سکا اور ان میں حرکت پیدا کر سکا ۔ اسی سے تحریک پا کر شاعروں، موسیقاروں، عوامی ناٹک کاروں اور مصوروں کا ایسا سلسلہ قائم ہوا جو مثبت اور منفی انداز میں ہی سہی، آج تک قائم ہے ۔ ہزاروں شاعر، موسیقار، راس لیلا کے فن کار (اداکار) اور مصور زبان کے اِمتیاز کے بغیر تمام شمالی ہند میں چار سو برس تک پیدا ہوتے رہے ۔ ان کے فنی شہ پارے عوام سے لے کر محلوں تک عزت حاصل کرتے رہے ۔ ہندی کی بھگتی شاعری اور اس میں بھی 'شری کرشن کاویہ' کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے اعلیٰ درجے کا یا معیاری کاویہ نہیں کہا جا سکتا ۔ راج درباروں میں جا کر بھی اس کی اپیل عوام کے اَحساسات سے علاحدہ نہیں ہوئی ۔ بھارت کی ادبی و تمدنی تاریخ میں پہلے ایسا کبھی نہیں دیکھا گیا ۔

خداداد شعری صلاحیت سے پر سورداس کی سب سے زیادہ عظمت اس بات میں ہے کہ بے ارادہ اور بغیر کوشش ہی ان کے ذریعے ایک عظیم دور کی تعمیر ہو گئی اور وہ خود اس دور کی عوامی زندگی میں رچ بس کر اس طرح کھو گئے گویا ان کا کسی زمان و مکان سے تعلق ہی نہ ہو ۔ ان کے کوئی ماں باپ ہی نہ رہے ہوں ۔ خود سپردگی (ترک ذات) کی

اس ہندوستانی یا کسی صنف میں مقبول شعری روایت میں قرونِ وسطیٰ کے شعرا بہت آگے بڑھے ہوئے ہیں اور ان میں سب سے پہلے سورداس ہیں، جن کا نام اور جن کی مقبول عام شخصیت زبان زد عام ہوکر، بکھر گئی۔ یہاں تک کہ اس اصل شاعر سورداس کو تلاش کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہی حال ان کے کارنامے کا ہوگیا ہوتا، اگر اس کی زبان دانی کا تشخص نہ ہوتا۔ یہ زبان دانی ہی ہے ان کے سر سے کافی گئی شری کرشن لیلا، جسے مزید واضح کرنے کے لئے کہنا چاہئے رادھا کرشن لیلا۔ اسی لیلا کی نغمہ سرائی کے اندر سے سورداس کی شخصیت کی تصویر ابھرتی ہے اور بہت کچھ وہ غبار ہٹ جاتا ہے جو ان کے کارنامے کی مقبولیت کے نتیجے میں اس میں شامل ہوتا رہا ہے اس ملاوٹ میں سورداس کے نام سے منسوب مشہور عام سنی سنائی کہانیاں بھی شامل ہیں۔

سورداس کے عمل کا سب سے زیادہ فائدہ بھجا مہا پربھو ولبھاچاریا کو، جو ان کے گرو کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کے قائم کردہ وشنو فرقے کے پشٹی مارگ نے سورداس کو جس طرح اپنایا اور ان کی شاعری کو جس وسیع پیمانے پر استعمال کیا، اس کی کوئی مثال نہیں مل سکتی۔ مگر قابل ذکر بات یہ ہے کہ سورداس کی شاعری میں نہ تو بانی فرقہ ولبھ کا نام آتا ہے اور نہ ان کے فرقے کا یا اس کے اُصولوں کی وضاحت۔ پشٹی مارگ ہی کیا، کسی دوسرے فرقے یا عقیدے کو ان کی شاعری میں کوئی مقام حاصل نہیں۔ فلسفۂ مذہب سے اس طرح جڑے ہوئے شاعر کی مثال نہیں ملتی۔

سورداس کی کرشن لیلا گانے کی روایت کی ابتدا کرنے والے پشٹی مارگ کے خاندانی معبود مطبوع شری ناتھ جی کی خدمت میں انہیں کی طرح نذرانۂ عقیدت پیش کرنے والے ان کے کئی سادھی بھگت شاعر تھے، جن کی مجموعی تعداد آٹھ تھی اور جو 'اشٹ چھاپ' (ہشت س) کے لقب سے مشہور ہیں۔ لیکن ان میں یا ان کے علاوہ کرشن بھگتی کے متعدد فرقوں سے منسلک یا غیر منسلک ایک بھی ایسا شاعر نہیں ہوا، جس نے سورداس کی طرح کرشن لیلا کا باقاعدہ گاین کیا ہو۔ ان کی شاعری کی اپنی پسند کے مطابق تقلید کرنے والے شعرا کی کمی نہیں۔ ان کا سلسلہ تو زمان و مکاں کی وسعت میں برابر چلا آرہا ہے، مگر اس مکمل کرشن لیلا کو حکیمانہ انداز میں نظم کرنے میں بیشتر شعرا معذور رہے ہیں ان کے ہم عصر اور پیشرو سیکڑوں شاعروں میں کوئی ایسا نہیں ہوا جو ان کی تقلید کرتے ہوئے لیلا کی جامعیت اور اس کے توسط سے معکوس شری جذبات کو علامتی انداز میں بھی پیش کر سکتا۔

انسان کے خیالات، احساسات، ادراک اور عمیق روحانی محسوسات کو مرصع حاشیہ آرائی سے مثبت انداز میں معکوس کر کے سورداس کو عوام الناس کے ساتھ

قربت حاصل کرنے میں جو کامیابی ملی، وہی اصل میں ان کے دور کو سنہری دور بنانے کا بنیادی سبب ہے - انسان کو سادہ لوحی سے نکال کر بلند کرنا، تمام راحت اور لذت کو، حسن، محبت اور سرور کے پتلے شری کرشن کو پیش کرتے ہوئے زندگی کے مختلف کاموں میں مصروف ہونا اور اس طرح ادب، موسیقی اور فنون لطیفہ میں حظ اٹھانے اور اعلیٰ مرتبہ پانے کی سعی کرنا، یہی سور کی کرشن لیلا کے گاین کا دائمی پیغام تھا - اپنے اس مقصد کی تکمیل کے لئے ہی انہوں نے شری کرشن کی شکل میں بشری حسن کو حیرت انگیز مرتبہ دیا - بشری محبت کے گوناگوں متعلقات کو مختلف النوع موضوع دیا، ذات پات، مذہب وملت، عورت مرد وغیرہ کے امتیازات سے بے زاری کا اظہار کرکے بھگتی کی راہ میں بنی نوع انسان کو مساوات کی عملی مثالوں کے ذریعے تعلیم دی - قریبا قرن سے بے قدر اور کار ثواب سے محروم عورت ذات کے حقوق اور اہمیت کو واضح کیا اور اس طرح اعلیٰ انسانی مذہب کی تبلیغ کی - یقیناً وشنو بھگتی تحریک نے اصولوں کے قیام کے لئے موافق حالات پیدا کر لئے تھے - خود پشٹی مارگ کے جذبۂ بھگتی میں کچھ ایسے ہی جذباتی بھگت دل افراد کو اپنے حلقے میں لینے کی وسعت تھی، جو بنیادی طور پر مذہب اسلام کے پیرو تھے - وشنو بھگتی کی مسلمہ کشش اور پراثر ماحول کا یہ ثمرہ تھا کہ رسکھان اور تاج جیسے سب کچھ قربان کر دینے والے اعلیٰ مرتبے کے مسلمان کرشن بھگت اور شاعر پیدا ہوگئے تھے -

نشاۃ ثانیہ کے جذبے کے یہ بالکل موافق تھا کہ اس دور میں زندگی کے ظاہری پہلو کی بہ نسبت باطنی پہلو پر زیادہ زور دیا گیا - بھگت شعرا کے کلام میں خوش خلقی، سچائی، عدم تشدد، پرہیزگاری، حسن سلوک وغیرہ کو اہم ضرور گردانا گیا تھا، لیکن ان کا اصرار مشروع وممنوع (امروہی) کے برخلاف محبت پر کہیں زیادہ تھا - اس محبت پر حسن میں مکمل خود سپردگی ناگزیر ہے، کامل اعتماد حسن کی پہلی شرط ہے، محبت کا پیغام دینے والے پہلے بھگت شاعر کبیر تھے - لیکن ان کی محبت زیادہ تر عاشق کی مسکینی وناداری، خدمت گزاری، رحم دلی اور محبت کے مستحق کی محبت وعنایت پر منحصر تھی - اس میں قلبی گرم جوشی، فطری بہاؤ اور روحانی اعتقاد خال خال ہی ظاہر ہوا تھا - یہ خوش قسمتی سورداس کے حصے میں ہی آئی کہ انہوں نے محبت کے مکمل بشری احساسات کا استعمال کیا اور سولھویں صدی کو حسن، محبت اور موسیقی سے مرصع کرکے اسے نشاۃ ثانیہ کے عروج پر پہنچا دیا - انسان کا تخلیقی اور تعمیری رجحان فطری اور اسی کے سبب مکمل طور پر تب ہی تسکین پاتا ہے جب اس پر ممنوعات کی پابندی نہ ہو اور وہ بلا حیل وحجت عمل نیک کرسکے - اسی وقت انسانی قدریں پہچانی جاتی ہیں اور انسان اپنے ذہنی و فطری ماحول کے ساتھ سچی دوستی اور مشابہت کی آزمائش کر سکتا ہے - سورداس کی شاعری اس مشاہدے کا اعلیٰ ترین ثبوت ہے -

اگرچہ شہنشاہ اکبر اور سورداس میں کوئی ربط و ضبط نہیں تھا، کیوں کہ شہنشاہوں کے جاہ و جلال کے ساتھ بھگت شاعر کا کوئی سمجھوتا ممکن ہی نہ تھا، پھر بھی اس دور کے احساسات سے شہنشاہ کو بلاشبہ فائدہ پہنچا، جس کی تعمیر میں سورداس کی اعلیٰ صلاحیت کام آئی تھی ۔ شہنشاہ کے پس پشت کرشن بھگتی کے مبلغ فرقوں کو، جس میں پشٹی مارگ کا مقام خاص اہمیت کا حامل ہے، پوری سرپرستی حاصل رہی اور یقیناً اس کا فائدہ سورداس کی تخلیقی صلاحیتوں کو ملا ۔ لیکن تعمیر دور کا حقیقی افتخار عوام الناس کو متحرک کر کے اسے فعالیت کی طرف گامزن کرنے والے ہی کو حاصل ہونا چاہیے ۔

لیکن تاریخ کے پہیے کی گردش رکتی نہیں ۔ پریم، روماس کے شیریں جذبات کو مدہوش کرنے والے مطلق العنان نشاۂ ثانیہ کے بعد، اصلاح پسندی کے دور کا آغاز ہوتا ہی ہے ۔ روحانیت کا مشاہدہ دائمی نہیں ہو سکتا، اس کا فطری احساس جب کم ہونے لگتا ہے اور اس کی غیر مجرب تقلید ہونے لگتی ہے، تب اس میں پہیے کے لئے یکسانیت پیدا ہو جاتی ہے، اس کا طبعی سرور زمانۂ ماضی کی شے بن جاتا ہے ۔ سورداس کی کرشن لیلا گاین کے ذریعے فلسفۂ مذہب اور پریم بھگتی سے منظم مطلق العنانیت کے جذبے کا فطری زور جب کم ہونے لگا تو ایک طرف اس کی تقلید پر آمادہ کرنے والا سیلاب آ گیا تو دوسری طرف اس میں فرقہ وارانہ اصول پرستی پیدا ہوگئی، تو یہ فطری امر تھا کہ اس کا سحری پہلو اور مذہبی فلسفیانہ پہلو آپس میں ایک دوسرے سے الگ الگ ہو جائے اور ایک طرف فلسفۂ مذہب کے تاریک پردے کے پیچھے کرشن رادھا کو نایک نایکا (ہیرو، ہیروئن) بن جانا پڑا اور دوسری طرف روکھے پھیکے مذہبی درس نظم ہونے لگے ۔ ایسی حالت میں سورداس کی ایک ہی نسل کے بعد تلسی داس کو پھر سے شاعری اور فلسفۂ مذہب کے ملاپ کی تدابیر کرنی پڑیں ۔ لیکن شاعراعظم تلسی داس کے ذریعے کیا گیا ملاپ شاعرانہ صفات سے مزین ہوتے ہوئے بھی بھگتی دھرم اور اخلاقی نیکی کی تعلیم پر زور دینے والا ثابت ہوا اور اس نے تلسی داس کو ایک زبردست سماجی مصلح اور قائد کے روپ میں مامور کیا ۔ تلسی داس نے پریم بھگتی کی عظمت کو اعلیٰ ثابت کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی اور ارفع درجے کی بھگتی کے زندہ نمونے پیش کئے، لیکن ان کی پریم بھگتی مجموعی حیثیت سے جذبۂ عجز اور جذبۂ بندگی سے مانع رہی ۔ سیتا اور رام کے رشتۂ محبت نے بھی رن وشو کا وہ نمونہ پیش کیا جس میں ایک طرف مرد عورت کا محافظ ہے، اس کا آقا ہے اور اس کی جدائی میں دکھی ہوکر بھی مرد کی شان سے گر جانے پر شرم کا احساس کرتا ہے ۔ تو دوسری طرف عورت مرد کی بے مثال خادمہ بھی ہے وہ سرتاپا مرد پر قربان اور اس کی مہربانی کی طالب ہے ۔ لہذا تلسی داس کو کرشن کی مترنم پریم بھگتی کے

خطروں سے آگاہ کرنے کی فکر زیادہ تھی ـ اسی لئے انہیں ابھی 'کرشن گیتاولی' میں کرشن کی صفات کی ترجمانی کرتے ہوئے بھی آزاد اور مطلق العنان محبت کی عکاسی کرنے میں پس و پیش ہوا، جس پر سورداس پاکئ باطنی سے بلا کسی شک، رکاوٹ یا تفاوت کے جان و دل، فہم و ادراک اور روح کی گہرائی سے قربان ہو رہے تھے ـ سورداس نے مکمل جذبۂ بھکتی سے محبت میں، محبت کے سوائے کسی بیرونی فکر سے امتیاز کی تقسیم کو یک لخت ناقابل قبول ٹھہرایا اور بلا جھجک کے عورت مرد کی مساویانہ محبت کے گہرے تعلقات کی زندہ تصویریں پیش کیں ـ یہ کام غیر معمولی نوعیت کی ذمے داری کا تھا ـ ایسی ذمے داری حقیقی شاہ ثانیہ کے جذبے سے معمور شاعر ہی پوری کر سکتا ہے ـ لیکن شاہ ثانیہ کے جذبے سے پر کیا کسی دوسرے شاعر کی مثال ملے گی جس کی مطلق العنان محبت کی ایسی لامحدود، آزاد اُمنگ ہو اور وہ مذہب اور روحانیت کی اس مرعوب زمین پر بھی ظاہر ہو، جس کی وجہ سے سورداس کی شاعری اپنے شعری صفات سے ہی مذہبی بن گئی ـ مذہب اور شاعری کا کہیں منہ نہ موڑ کر کارثواب سمجھتے ہوئے پریم مارگ کا اختلاط سورداس جیسا شاعر ہی انجام دے سکتا تھا ـ ایسا شاعر عوام کے دلوں میں روحانی جذبے کی عظمت پیدا کرتا ہے ـ نعرے بازی کا اعتقاد نہیں، جو بلاشبہ تکلیف دہ ہوتا ہے ـ یہی سبب ہے کہ سورداس اپنے دور کے اپنے ہی حسن، محبت اور مٹھاس کے جذبے میں گھل مل کر کھو گئے ـ باہر آ کر معبود سے کی خواہش کا ان میں شائبہ تک نہیں ملتا ـ

مترجم : التماس صابر مارہروی

سورداس اور اُن کا لیلاگان
("کالی دمن لیلا")

ڈاکٹر وسنت رام کرشن دیو

'چوراسی ویشنوؤں کی وارتا' سے پتہ چلتا ہے کہ سریمد ولبھاچاریہ کے ترغیب دلانے پر سورداس نے گھگھیانا چھوڑ کر بھگوت لیلا کے گیت گانا سروع کئے — حود ولبھاچاریہ نے سریمد بھاگوت کے تیسرے باب کی سرح میں بھگوان کی لیلا کی یہ تعریف کی ہے کہ ان کے حظ اٹھانے کی حواھش کا نام ھی لیلا ہے — یہ ایک ایسا عمل ہے حو قابل تعریف بھی ہے اور بلا حوف بھی — یہ دل کی باطنی مسرت کا احساس دلاتا ہے —

لیلا کے حدبے کی باطنی کسش کی بنیاد پر ہم سری کرسن کی ان لیلاؤں کو تو آسانی سے قبول کر لیتے ہیں حو دنیاوی درحھد مسائل سے مبرا ھیں اور اسی باعث حصوصاً حداگانہ ھیں، جیسے راس لیلا، دان لیلا وغیرہ لیکن شری کرسن نے برج میں رہ کر متعدد ظالموں کو قتل کیا تھا اور چونکہ یہ فعل مفاد عامہ کے تحت کیا گیا عمل ہے اور 'لیلا' کے عام مفہوم سے میل نہیں کھاتا، اس لئے اقدام قتل کو 'لیلا' کہنے میں تکلف ھوتا ہے — لہذا اسی تردد کو دور کرنے کے مقصد سے کہا گیا ہے کہ بھگوان کا ایک روپ وہ بھی ہے حو 'معراج انسانی' کہلاتا ہے — حس میں بھگوان وید دھرم کی سرپرستی کرتے ہوئے حدود کو قائم کرتے ھیں — مطلب یہ ہے کہ لیلائیں دو قسم کی ھیں:

(۱) انفرادی اور
(۲) احتماعی

آحر عالم علوی میں بھگوان کب تک اندی مسرت کی لیلا کرتے رھیں — وہ بھی اُکتا جاتے ھوں گے اور تمس طبع کی حاطر اُس مہابھارت میں حصہ لینے کے لئے آجاتے ھوں گے، حو ھماری آپ کی تحلیق ہے اور وراثت بھی — پھر بھی ایک سبہ باقی رہتا ہے — لیلا حواھش نفس ہے، قتل میں حدبۂ نفس کیسا؟ لیکن عوام میں 'لیلا' سے حو 'لیلیا' لفظ زبان زد ھوگیا ہے، وہ بتاتا ہے کہ قتل بھی کھیل کھیل میں کیا جاتا ہے —

سورداس اس اصل بحث کا عیب نہیں پکڑتے۔ دانش وری کے دعوے کا لحاظ کرتے ہوئے انہوں نے شری کرشن کو 'مکمل انسان' ضرور تسلیم کیا ہے۔ لیکن انفرادی اور اجتماعی لیلاؤں میں امتیاز نہیں رکھا ہے۔ امتیاز نہیں کیا، مگر غیر متسعرق کا عنوان بھی قائم کر دیا اور شعری تصنیف میں ایسے مثالاً بھی پیش کیا۔ نتیجتاً ان کے لیلا گان میں ایک گہری مدبرانہ مقصدیت ہوتی ہے، جو ایک ہی سطح پر قائم رہ کر معانی و مفاہیم کے قوس قزح کے سے رنگ جھلکاتی ہے۔ یہی تمہید ایک اور ضمن میں سورداس نے اس طرح پیش کی ہے:

سب بدھی اگم بچارھیں تاتیں سور سگن پد گاوے (۱-۲)
(सब बिधि अगम बिचारहिं ताते सूर सगुन-पद गावै ॥१/२॥)

سگن پد کی وساطت سے انہوں نے جو لیلا گان کیا، وہ خود لیلا گان کا نمونہ بن گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ سورداس کے ہم عصر اور ماقبل شعرا کا لیلا گان روکھا پھیکا معلوم ہوتا ہے۔

واجب الوجود کی حدود کا تعین کر لینے پر سورداس نے آخری نقطے تک اُسے نبھایا۔ یہ حقیقت سورداس کی شاعری کو عوامی مقبولیت بخشتی ہے۔ میرے خیال میں ایسا کرکے سورداس نے خالص شاعرانہ انداز سے بھگتی (محبت الٰہی) کی بے مقصد تحریک کی ہے۔ ان کی شاعری، خصوصاً لیلا گان، پیش رو عوامی شاعری بھی سی رہتی ہے اور دوسری طرف اُسی پل مافوق الفطرت گان بھی۔ اسی لئے مناسب ہوگا کہ ہم سورداس کے واجب الوجود کی ہیئت کا اعادہ کریں اور اگر ممکن ہو تو قدر و قیمت کی ایک اور نظر کا بھی تعین کریں۔

اگر غور کریں تو یہ بات سب سے پہلے سامنے آتی ہے کہ لیلا 'بے مقصد تصنیف' بھلے ہی کہی جائے، لیکن حقیقتاً یہ ایک بامقصد تصنیف ہے۔ کم سے کم دنیاوی معنوں میں تو ہے ہی۔ یہ تصنیف مجھے وہی چیز معلوم ہوتی ہے، جسے ناٹک (ڈراما) کی زبان میں 'ایکشن' کہتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے لئے ایسے مان لیں تو یہ سلسلہ بن جاتا ہے:

(Action ⟶ Charactor ⟶ Incident ⟶ Story
Action inclusive of Charactors, leading
to an Incident and making of a Story.)

دوسرے لفظوں میں لیلا ایک کہانی ہے اور کہانی کہی جاتی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ سورداس نے کرشن کی کہانی 'کہی' نہیں ہے، 'دکھائی' ہے۔ 'کہنے' کا ایک

انداز ہوتا ہے، 'دکھانے' کا دوسرا ۔ لیکن ایسے نہیں۔ بہتر ہوگا کہ ہم سورداس کی تصنیف لیلا اٹھا لیں اور اس کا اعادہ کریں ۔

ایک لیلا ہے 'کالی دمن لیلا' ۔ میں نے یہ لیلا اس لئے نہیں لی کہ آج کل 'بین الاقوامی سال اطفال' منایا جارہا ہے، بلکہ اس لئے لی ہے کہ یہ چھوٹی لیلا ہے اور عام طور پر متعارف بھی ہے ۔ یہ لیلا ناگری پرچارنی سبھا کی طرف سے شائع شدہ 'سورساگر' کے پہلے حصے کے دسویں باب کے پد نمبر ۵۲۱ سے ۵۸۸ تک یعنی ۶۸ پدوں میں مذکور کی گئی ہے ۔ اس کے دو عنوان دیے گئے ہیں :

(۱) کنول پشپ منگانا
(۲) کالی دمن لیلا

دو عنوان عجیب معلوم ہوں گے، کیوں کہ وہ دل کی دوئی کو ظاہر کرتے ہیں ۔ یہ طے نہیں ہوسکتا کہ یہ 'کنول پشپ آدان لیلا' ہے یا 'کالی دمن لیلا' ۔ مگر اصل میں وہ ہے 'کالی دمن لیلا' ہی ۔ اسی لئے اس کی ابتدا پد نمبر ۵۱۰ سے ماننا چاہئے ۔ تب پوری لیلا ۷۹ پدوں میں مکمل نظر آتی ہے ۔ اکھل بھارتی وکرم پریشد کے ذریعے شائع کی گئی 'سور گرنتھاولی' کے دوسرے حصے میں یہی لیلا پد نمبر ۸۵۸ سے شروع کی گئی ہے اور دو عنوان دئے گئے ہیں ۔ یہاں بھی اس کی ابتدا پد نمبر ۸۵۳ سے ماننا چاہیے، کیونکہ تب ہی گوناگوں لیلاؤں کی طرح، یہ بھی مکمل ہوتی ہے ۔ 'کالی دمن لیلا' شریمد بھاگوت کے علاوہ، دوسرے پرانوں میں بھی آئی ہے ۔

اس لیلا کا واقعہ مختصراً اس طرح ہے ۔

کرشن کو زندہ دیکھ کر کنس کو جان کا خوف ستاتا ہے ۔ وہ ناردجی سے شیام بل رام کو ختم کرنے کی ترکیب پوچھتا ہے ۔ نارد بتاتے ہیں کہ جمنا میں ایک سانپ رہتا ہے :

تہاں تے کنول منگاوھو
دوت پٹھای دیھو برج اوپر، نندھیں اتی ڈرپاوھو
پہپ لین جے ھیں نند ڈھوٹا، ارگ کرے تہاں گھات (۵۲۲-۱۰)

(तहँ तें कमल मँगावहु ।
दूत पठाइ देहू ब्रज ऊपर नन्दहिं अति डरपावहु ।
पुहुप लेन जैहू नन्द-ढोटा, उरग करै तहँ घात ॥१०/५२२॥)

کنس نے اسی وقت قاصد کے ذریعے حکم نامہ بھیجا ۔ نند یشودا سمیت برج واسیوں نے یہ حکم سنا تو اداس ہوگئے ۔ ادھر سری کرشن اپنے ساتھیوں کے ساتھ گیند کھیلنے

ہوئے جمنا کے کنارے پہنچے، اتفاقاً گیند ان کے ہاتھ سے پانی میں گر پڑی۔ گیند شری داما لائے تھے۔ انہوں نے شری کرشن سے گیند کا مطالبہ کیا۔ کرشن ندی میں کود پڑے۔ مقابلہ ہوا کالی (سانپ) سے، لڑائی ہوئی گھمسان اور آخرکار سانپ کو شکست دے کر اس کے پھنوں پر رقص کرتے ہوئے وہ ظاہر ہوئے۔ سانپ نے کوئی ایک ہزار گاڑی بھر کنول کے پھول دیے۔ نند نے پھولوں کے ساتھ دوسری سوغات بھی بھیجیں اور اپنی جان چھڑائی۔ ادھر 'کالی دمن' بھی ہوگیا، ادھر کنس کو اتنا صدمہ لاحق ہوا کہ سونا بھی محال ہوگیا۔

روایت ہے کہ سری کرشن گیند لانے کے لئے ہی جمنا میں کودے تھے۔ سانپ سے مڈبھیڑ ہوگئی تو انہوں نے اسے بھی سبق پڑھا دیا۔ کنول پشپ (کنول کے پھول) منگانے کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ لہذا پہلی بات تو یہ کہ کنول پشپ کی حکایت سور کی اپنی اپج ہے۔ کیونکہ سانپ کو شکست دینے سے پہلے اور بعد میں بھی کرشن گیند کی بات ہی نہیں کرتے۔ بلکہ یہ کہتے ہیں کہ مجھے کنس نے بھیجا ہے اور سوچتے ہیں کہ کنول بھی اسی کالی (سانپ) سے تڑواؤں گا۔ اگر وہ گیند مانگتے تو شاید سانپ ڈانٹتا پھٹکارتا ڈراتا اور گیند دے بھی دیتا۔ نہیں دیتا تو کرشن اسے توڑ مروڑ کر رکھ دیتے اور گیند لے کر چلے آتے، تو صرف کالی کا دمن (معلوم نہیں) ہوتا۔ کنس کا کیا ہوتا؟ یہاں تب ایک مزید کہانی جڑ جاتی۔ کنس کی ہلاکت کی طرف آگے بڑھتی کہانی کا سلسلہ ٹوٹ جاتا۔ اس سب کو سامنے رکھ کر سورداس نے کنول پشپ کی حکایت کا اضافہ کیا۔ تب بات بنی کہ پھول لاتے لاتے سری کرشن کی راہ میں ایک سانپ آگیا تھا، جسے انہوں نے ہلاک کر ڈالا اور گھر واپسی ہوئی۔ ایک قابل غور بات اور بھی ہے۔ کنس نے ترناورت کو بھیجا، کاگاسر کو بھیجا، ان سے پہلے پوتنا بھیجی گئی تھی۔ اور کوئی واپس نہیں آیا۔ سانپ کنس کا نمایندہ نہیں تھا۔ احسان فراموشی کے سبب جان کے خوف سے وہ رمنک دیپ سے فرار ہوکر جمنا میں آکر روپوش ہوگیا تھا، کیونکہ رسی سوبھری کی بددعا کے باعث گروڈ (عقاب) جمنا کے پانی کو چھو تک نہیں سکتا تھا اور اسی لئے سانپ حفاظت میں تھا۔ سورداس نے سیر حاصل فکری قوت کے زور پر کالی دمن کے موضوع کو کنس کی ہلاکت کے واقعے کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ کنس کو آگاہ کر کے کہ چاہے تمہارا نمایندہ ہو یا اور کوئی دوسرا جو زہر گھولتا ہو، وہ سب جو شیطانی طاقت کے زور پر زندہ ہیں، وہ فنا ہی کئے جائیں گے۔ اس طرح بے مقصد لیلا کو سورداس نے بامقصد لیلا بنا دیا ہے، لیکن یہ بھی نیم حقیقی ہی ہے۔

مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ 'کالی دمن لیلا' کا خاص مقصد خوف کا دبدبہ دکھا کر دلیری کی اہمیت ثابت کرنا ہے اور دلیری بھی اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب

خدا مہربان ہوتا ہے، اسی مقصد کے لئے سورداس نے سانپ کا استعمال خوف کی علامت کے طور پر کیا ہے۔ خوف اوجھل ہوتا ہے۔ متعدد ذرائع سے اپنی جھلک دکھاتا ہے اور اس کا رنگ کالا ہے۔ وہ سانپ بن کر ہمارے دل کی جمنا کے اندر چھپا رہتا ہے اور اس کی ہر پھنکار ہمیں دہشت زدہ اور ساکت و جامد کر دیتی ہے۔ سور کے ذریعے خوف کی وسعت کا مظاہرہ نہایت کشادگی کے ساتھ ہمارے سامنے آیا ہے۔ اس کی بنائی کئی رنگوں کے دھاگوں سے کی گئی ہے اور ابتدا ہی انہوں نے رات کے اندھیرے سے کی ہے۔ یہی نہیں، خوف کا پہلا حملہ کہانی کے ہیرو سری کرشن پر ہی ہوتا نظر آتا ہے۔

ہوا یوں کہ ایک رات شری کرشن سوتے سے اچانک جاگ جاتے ہیں، اور یشودا سے کہتے ہیں:

سپنے کودی پریو جمنادیہہ، کاہو دیو گرای (۱۰-۵۱۷)

(सपने कूदि पन्यौ जमुना-वह, काहू दियौ गिराइ ॥१० / ५१७॥)

نند یشودا کے سمجھانے پر سری کرشن تو پھر ماں باپ کے درمیان سو جاتے ہیں، لیکن اب نند یشودا پر خوف اپنا سایہ ڈالنا شروع کر دیتا ہے۔ سب سے پہلے

'سپنو سنی جننی اکولانی' (۱۰-۵۱۹)

(सपनौ सुनि जननी अकुलानी १० / ५१९)

یہ گمان ہے جو خوف کا پہلا زینہ ہے۔ اور گمان کو ہم ہنس کر ٹال دیتے ہیں۔ نند سے یشودا کہتی ہیں:

یا برج کو جیون یہ ڈھوٹا، کہہ دیکھو اہیں آجو؟
گای چراون جان نہ دیجیے، یاکو ہے کہہ کاجو؟
سور سیام بن جات چراون، ہنسی کرت سب لوگ (۱۰-۵۱۹)

(या ब्रज कौ जीवन यह ढोटा, कह देख्यौ इहि आजु ?
गाइ चरावन जान न दीजै, याकौ हैं कह काजु ?
सूर स्याम बन जात चरावन, हँसी करत सब लोग ॥१० / ५१९॥)

لیکن خواب صبح کا ہے، جس کی تعبیر سچ ہی ہوگی:

اہیں انتر بھنوسار بھیو (۱۰-۵۲۰)

(इहिं अन्तर भिनुसार भयौ १० / ५२०)

نسی کو سب دکھ بھولی (۱۰-۵۲۰)

(निसि कौ सब दुख भूलि १० / ५२०)

سب لوگ اپنے اپنے کام میں لگ گئے ۔ سند جمنا میں جا کے واپس ہوئے تو گھر میں گھستے گھستے چھینک آئی اور

'سور نند کہت مہری سوں، کہا آجو بچار !' (۱۰-۵۲۴)
(सूर नन्द कहत महरि सौं, कहा आजु बिचार ! (१०/५२४)

دائیں طرف سے کسی کی کلبلا سنائی دیتی ہے، دروازے پر کتا کان پھٹ پھٹانا دکھائی دیتا ہے اور

'ماتھے پر ہوے کاگ اڑایو' (۱۰-۵۲۱)
(माथे पर ह्वै काग उड़ान्यौ १०/५२१)

یشودا کا راستہ کاٹ جاتی ہے مجاری (بلی)، سن پڑتا ہے کھرکھر (۱۰-۵۲۰) 'کبھی بھیتر، کبھی باہر آوتی، کبھی انگن ماہیں بھاوی' (۱۰ - ۵۲) جوف کیکڑے کی چال چلتا ہے !

ادھر کنس بھی خوف زدہ ہے ۔ اتنا خوف زدہ کہ نارد کا کہنا ایک دم مان لیتا ہے ۔ نارد نے کہا تھا کہ نند کو ل کے پھول لانے کے لئے کرشن بل رام کو بھیجیں گے، جنھیں سانپ آناً فاناً میں چٹ کر جائے گا ۔ عقل کا مارا کنس یہ بھی نہیں پوچھتا کہ نارد جی ! اگر نند کرشن بل رام کی جگہ کسی دوسرے کو بھیج کر پھول منگا لیں، تو ؟ خوف اور عمل و دانش میں تین اور چھے کی نسبت ہے ۔

جمنا میں کودتے ہی کرشن کو سب سے پہلے نظر آتی ہیں سانپ عورتیں ۔ بھجنگ ناتھ (ادھمی) کی بیویاں ہیں، چوبیس گھنٹے خوف میں ڈوبی اچھلتی ۔ کیوں کہ سانپ بیدار ہوتے ہی جو جماہی لیتا ہے تو دس پانچ کو تو یوں ہی نگل لیتا ہے ۔ اس کے بعد نظر آتا ہے کالی (سانپ) ۔ جیوں ہی سری کرشن کی لات کھا کر آنکھ کھلتی ہے تو یہ سوچ کر 'اٹھیو اکولای' کہ آ گیا میرا دشمن عقاب ! لیکن ایک بچے کو دیکھ کر بے یقینی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے ۔ لڑائی کے دوران سانپ نے سری کرشن کو جکڑ لیا اور اچھلنا شروع کیا ۔ اس کی وجہ ایک دوسرے قسم کا خوف ہے ۔ کرشن نے اس کی دم دبا رکھی ہے، اسے وہ چھپائے ہوئے ہے ۔ کہیں ناگنیں، اس کی بیویاں دیکھ لیں تو ؟ (۱۰-۵۵۵)

ایک کروڑ کی جگہ پر تین کروڑ کنول کے پھول، دھی اور مکھن لدوا کر جب نند کے گوالے کنس کے یہاں پہنچتے ہیں تو :

سنت یہ بات، اتورات او ڈرت من، محل تیں نکسی نرتپ آیو آئے (۱۰-۵۸۴)
(सुनत यह बात अतुरात औ डरत मन, महल तें निकसि नृप आयु आए ॥१०/५८४॥)

کنس سوچنے لگا :

لالی تیں یے کیوں بچی پائے ؟
تاھی پر دھری کنول لدائے، سہس سکٹ بھری سیال پٹھائے
ایک بیال میں انہیں بتائے، کوٹی بیال مم سدن چلائے
گوالنی دیکھی من ھیں رس کاپیے، پنی من میں بھے انکر تھاپے
آپوھیں آپ نرپتی تھل تیاگیو، سور دیکھی کملنی اٹھی بھاگیو (۱۰–۵۸۰)

(लाली तैं ये क्यौं बचि पाए ?
ताही पर धरि कमल लदाए। सहस सकट भरि ब्याल पठाए ।।
एक ब्याल मैं उनहिं बिताए। कोटि ब्याल मम सदन चलाए ।।
ग्वालनि देखि मनहिं रिस कांपं। पुनि मन मैं भय अंकुर थापं ।।
आपुहिं आप नृपति थल त्याग्यौ। सूर देखि कमलनि उठि भाग्यौ ।।१० / ५८५।।)

کنس کو کنولوں کے بجائے سانپ نظر آنے لگے اور وہ بے ہوش ہونے کے قریب پہنچ گیا۔

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ سورداس نے خوف کا جو تانا بانا بنا ہے، اس میں شری کرشن سے لیکر کنس تک سبھی کرداروں کا احاطہ کر لیا ہے۔ یہ چکر شری کرشن کے خواب دیکھ کر دھشت زدہ ہونے سے شروع ہوتا ہے اور کنس کے اٹھ بھاگنے میں پورا ہوتا ہے۔ شعری تصانیف میں ایسے بوجھل ماحول کا ہونا ناگزیر ہے۔ اور وسیع و لطیف روپ میں اس کے وجود کا اظہار گہری شاعرانہ نظر کا مظہر ہے۔

میرے خیال میں تعمیر ماحول کی ایک بیرونی نظر ہوتی ہے اور دوسری اندرونی۔ بیرونی نظر میں شامل تعمیر ماحول مشت طرز پر کیا جاتا ہے، یہ بڑی معتدل نظر ہے۔ فنکارانہ نظر اندرونی وسعت میں ھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے اظہار کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک قسم دھوپ چھانو کے رنگ کی ہو سکتی ہے۔ جس میں چھوٹے موٹے موضوع موروایت کے ساتھ پیش کئے جاتے ہیں، ان کے متعلقات مخفی رہتے ہیں، اور واقعے کے اختتام پر ھی ظاھر ہوتے ہیں۔ دوسری قسم کرداروں کی کج روی میں پوشیدہ ہے۔ پہلی قسم موضوع کی مدد سے واقعے کے گھماو تیار کرتی ہے، دوسری قسم ڈرامائی رنگ بھری ہوئی واقعے کو پرکشش بناتی ہے۔ ایک پر تجسس ہوتی ہے، تو دوسری ترنم ریزی سے پر۔ سورداس کے لیلا گان میں دونوں شیر و شکر کی مانند ہیں۔

اس لیلا کی ابتدا ملاحظہ فرمائیے : چھوٹی چھوٹی حکایتیں ہیں، ان میں کیسی وسعت ہے۔ کرشن خواب دیکھتے ہیں، نارد اور کنس تبادلۂ خیال کرتے ہیں، نند

جمنا میں جا کر آتے ہیں، کرشن کھیلنے جاتے ہیں، گیند نکالنے کی خاطر ندی میں چھلانگ لگا دیتے ہیں ـ ان موضوعات میں باہمی ربط بھلے ہی ہو، مگر وہ ایک دم کھل کر سامنے نہیں آتا ـ یہ تو بعد میں سمجھ میں آتا ہے کہ خواب، بدشگونی اور سرکاری حکم وغیرہ کی پیش بندیاں ایک کشمکش پیدا کرنے والے عناصر ہیں ـ ان عناصر کو نمایاں کرنے کے لئے ساوتی ڈرامائی انداز پیدا کرنے کے فن میں سورداس یکتا ہیں ـ کنس کا قاصد آکر سرکاری حکم سناتا ہے ـ کنس نے اتنا ہی کہا تھا کہ پھول منگوائے ہیں، فوراً بھیج دیں، کل ہی ـ قاصد جا کر کہتا ہے کہ مہاراج کنس کا حکم ہے :

جو موکوں نہیں پھول پٹھاوھو، تو برج دیہوں اجاری
مہر گوپ اپ نند نہ راکھوں، سب ہی ڈاروں ماری
پہپ دیھو تو بنے تمہاری، واترو گئے بلائی
سور سیام بل رام جہارے، مانگوں ان ہیں دھرائی (۱۰-۵۲۶)

(जो मौकों नहिं फूल पठावहु, तौ ब्रज देहुँ उजारी।
महर गोप उपनन्द न राखौं, सबहिनि डारौं मारी।।
पुहुप देहु तौ बनै तुम्हारी, वासर गए बिलाई।
सूर स्याम-बलराम तिहारे, माँगौं उनहिं धराई ।।१० / ५२६।।)

وہی بات ہے کہ بڑے میاں تو بڑے میاں، چھوٹے میاں سبحان اللہ !

ساوتی ادا ایک دوسرا عمل بھی ہے ـ سب کچھ جان کر بھی انجان بن جانا ایک پرلطف کیفیت ہے ـ کنس کا حکم سن کر نند مغموم ہو جاتے ہیں ـ کرشن یشودا سے پوچھتے ہیں : ماں کیا بات ہے؟ یسودا جواب دیتی ہیں : جا ! اپنے باپ سے پوچھ ـ کرشن باپ سے کہتے ہیں :

موسوں کہو بات بابا یہ، بہت کرت تم سوچ بچار (۱۰-۵۳۰)
(मोसौं कहौ बात बाबा यह, बहुत करत तुम सोच बिचार ।।१० / ५३० ।।)

نند کہتے ہیں :

جب تیں جنم بھیو ہے تمہرو، کیتے کربر ٹرے کنہائی
سور سیام کلدیوں تم کوں، جہاں تہاں کری لیو سہائی (۱۰-۵۳۰)
(जब तें जनम भयौ है तुम्हरौ, केते करबर टरे कन्हाई।
सूर स्याम कुलदेवनि तुमकौं, जहां-तहां करि लियौ सहाई ।।१० / ५३०।।)

اب کرشن کا جواب ہے :

تمہیں کہت کوؤ کرے سہای
سو دیوتا سنگ ہیں میریں، برج تیں انت کہوں نہیں جای
وہ دیوتا کنس مارے گو، کیس دھرے دھرنی گھسیای
وہ دیوتا مناوھو سب ملی، ترت کنول جو دیی پٹھای (۱۰-۵۳۱)

(तुमहिं कहत कोउ करै सहाइ।
सो देवता संगहिं मेरैं, ब्रज तें अनत कहूँ नहिं जाइ।
वह देवता कंस मारैगौ, केस धर धरनि घिसियाई।
वह देवता मनावहु सब मिलि, तुरत कमल जो देइ पठाइ ॥१० / ५३१ ॥)

آپ نے غور کیا ہوگا کہ سورداس کرشن کی زبان سے ہی ان کی مافوق الفطرتی کا تذکرہ کرا رہے ہیں، لیکن معمولی طریقے سے نہیں، کیونکہ نند کا دل کہیں اور ہے اور کرشن بچے ہی تو ہیں، وہ ہوتے ہی ہیں چرب زبان! کون توجہ کرتا ہے ـ ڈرامے کے سے انداز پر وہ ایک دوسرا ہی رنگ جما رہے ہیں ـ

موقع محل کی مناسبت سے ڈرامائی انداز پیدا کرنے کے مواقع سورداس کبھی نہیں جانے دیتے ـ اس کے لئے وہ خلاف واقعہ منظر نگاری کا سہارا لیتے ہیں ـ خواب دیکھ کر ڈر جانے والے کرشن آخرکار ماں باپ کے درمیان اطمینان سے سو جاتے ہیں اور نند یشودا ابھی پریشانی کے غور و فکر میں ڈوب جاتے ہیں ـ ایک صبح آخر ایک ہیبت ناک سانپ کو ہلاک کر دیتا ہے مگر نند سرکاری حکم سن کر ہی سر پکڑ کر بیٹھ جاتے ہیں، برج واسیوں کو بلاتے ہیں اور کہتے ہیں :

موھیں نہیں جی کو ڈر نیکو ہوں، دوؤسُت کوں ڈر پاؤں
گاؤں تجوں کہوں جاؤں نکسی لے، اس ہی کاج پراؤں (۱۰-۵۲۸)

(मोहिं नहीं जियकौ डर नंकुहूँ, दोउ सुत कौं डर पाउँ।
गाउँ तजौं, कहूँ जाउँ निकसि लै, इनहीं काज पराउँ ॥१०/५२८॥)

اور یشودا ؟

سور سیام کوں برجتی ماتا، باھر جان نہ دیئی (۱۰-۵۲۸)

(सूर स्याम कौं बरजति माता, बाहिर जान न देइ ॥१० / ५२८ ॥)

وہی نند یشودا اور برج باسی کرشن کے پھول تڑوا کر لانے کے بعد یہی سوچتے ہیں :

بڑی بات بھئی کنول پٹھائے، مان ہوں آپن جل تیں لیائے (۱۰-۵۸۸)

(बड़ी बात भइ कमल पठाए, मान हुँ जल तैं ल्याए ॥१० / ५८८ ॥)

میں نے ابھی مافوق الفطرت کا ذکر کیا تھا ۔ مافوق الفطرت کا مظاہرہ سورداس کے لیلاگان کا ایک دلچسپ جز ہے ۔ اس کا استعمال وہ ناموروں جگہ پر بھی کرتے ہیں، اور اپنا مدعا بیان کر جاتے ہیں ۔ سوئے ہوئے سانپ کو جگانا، موت کو دعوت دینے کے مترادف ہے ۔ لیکن شری کرشن 'پونچھ پر لات دے، ابھی جگایو' (۱۰-۵۵۲) مصیبت کا مقابلہ کریں، یہ بھی مردانگی ہے ۔ لیکن وہ قسمت کا دھنی مرد ہے جو مصیبت کی دشواری محسوس کرلے، اس کے گھر پہنچے، اس کے بیوی بچوں کے سامنے اس کی دم پکڑ کر ریڑھ کی ہڈی توڑ دے ۔ سورداس روشنی میں لاتے ہیں کہ ایسا مرد 'خدائی نور' ہے ۔

شری کرشن سانپ کے ہر ایک پھن پر رقص کرتے ہوئے برآمد ہوتے ہیں ۔ ان کی نظر کرشن کے قدموں کی طرف جاتی ہے اور اس کا لیلاگان تھم جاتا ہے، کہانی پیچھے رہ جاتی ہے ۔ (خدا کی) تعریف کے پدوں میں ایک مشہور پد ہے ۔

چرن کمول بندوں ہری رای
سورداس سوامی کرونامے، بار بار بندوں تیہیں پای (۱ — ۱)

(चरन-कमल बन्दौं हरि राइ।
सूरदास स्वामी करुनामय, बार-बार बन्दौं तिहिं पाइ ॥१/१॥)

سورداس اسی کی تکرار کرتے ہوئے گاتے ہیں :

کالی ناگ کے پھن پر نرت، سنکرشن کو بیر
لاگ مان تھیئی تھیئی کری اگھٹ، تال مردنگ گمبھیر (۱۰ - ۵۷۰)

(कालिनाग के फन पर निरतत, सकर्षन कौ बीर !
लाग मान थेइ-थेइ करि उघटत, ताल मृदंग गँभीर ॥१०/५७५॥)

یہ گھگھیانا نہیں ہے ۔ اندرونی خوشی ہے جو دل سے پھوٹ رہی ہے ۔ یہ وہ شیرینی ہے جسے چکھ کر گونگا بولنے لگا ہے ۔

سورداس کی لیلاؤں میں تخلیقی سوجھ بوجھ یہ ہے کہ شاعر موضوع کا ڈھانچا ترتیب دیتے وقت بڑی عرق ریزی سے کام لیتا ہے ۔ نتیجتاً نافہم سہل انگاری قائم رہتی ہے ۔ یہی نہیں، ہیرو کرشن کے تئیں ایک روح مرا عقیدہ پیدا ہوتا ہے ۔ سورداس کی بھگتی عقیدت کی یہ اولین شرط ہے ۔ اس کی بڑی ہی دل کش مثال وہ موضوع ہے جب سری کرشن فکر کے اتھاہ سمندر میں مستغرق، ماں باپ کو چھوڑ کر کھیلن چلے کسور کنہائی' (۱۰-۵۳۲) ساتھیوں کو جمع کرکے، جیسے ہاتھوں میں گرمی پیدا کرنے کے لئے کہتے ہیں :

گیند کھیلت بہت بنی ہے، آنو کوؤ جای (۱۰-۵۳۲)
(गेंद खेलत बहुत बनिहै, आनौ कोऊ जाइ॥१०/५३२॥)

اور سب لوگ کھیلتے کھیلتے جمنا کے کنارے پہنچتے ہیں۔ یہ عمل قابل دید ہے:
گیند شری داما کی ہے۔ کرشن کی اس لئے نہیں ہے کہ وہ چھپ چھپا کر آئے ہیں۔
دوسرے گیند شری کرشن کی ہوتی تو کبھی جمنا میں نہ گرتی۔ دوسرے کی چیز
ہمیشہ گرائی، توڑی، کھوئی جاتی ہے۔ گیند شری داما کی نہ ہوتی تو پانی میں
گرجانے پر وہ کرشن کی کولیا بھر کر نہ کھینچتا اور نہ یہی کہ سکتا:

سبھو سیام! تمہوں سری ناہیں، ایسے گئے بلای
ہم سوں سر ہوت سورج پربھو، کمول دیہو اب آی (۱۰-۵۳۷)
(सुबह स्याम! तुमहूँ सरि नाहीं, ऐसे गए बिलाइ।
हमतौं सतर होत सूरज-प्रभु, कमल देहु अब आइ॥१०/५३७॥)

نہ کرشن کولیا چھڑا کر کدمب کے درخت پر چڑھتے اور نہ ساتھیوں کے چڑانے پر
'پتیابر کاچھے کودی پرے وہ میں بھہرای' (۱۰-۵۳۹) — اس ڈھانچے کی تعمیر
صرف کرشن کو ناگ تک پہنچانے کے لئے کی گئی ہے۔

سور کی لیلاؤں کا منظر نامہ اپنے طرز کا واحد ہے۔ اس میں موزونیت ہے،
اسی لئے وہ زمانۂ حال کے فلم کی تکنیک کی طرح ہے، جس میں ہر فریم میں، اس کے
کمپوزیشن کی اہمیت ہے۔ ہر فریم میں کیمرے کا زاویہ بدل جاتا ہے تو ہر شاٹ
ہی نیا ہوکر آتا ہے۔

ڈرے ہوئے کرشن کو سلانے کے بعد فیڈ آوٹ۔ پھر صبح کا فیڈ اِن۔ یشودا
تمام دن کام میں مصروف۔ کٹ ٹو ناردکس مکالمے۔ ڈرا ہوا کنس اور لطف لیتے
نارد۔ قاصد کی روانگی۔ کٹ ٹو شری کرشن، سوچتے ہوئے۔ کھیلنے جانا۔ پھر
کٹ ٹو نند۔ گھر میں قدم رکھتے ہی چھینک۔ قاصد کا نمک مرچ لگا کر کنس کا
حکم سنانا۔ نند کے دہشت زدہ چہرے کا کلوزاپ۔ اُدھر یشودا بے حال۔ کٹ ٹو
گیند کا کھیل۔

اک مارت اک روکت گیندھی، اک بھاگت کری نانا رنگ
ماری بھجت جو جاھی، تاھی سو مارت، لیت آپو داؤں (۱۰-۵۳۳)
(इक मारत, इक रोकत गेंदहिं, इक भागत करि नाना रंग।
मारि भजत जो जाहि, ताहि सो मारत लेत आपनो दावँ॥१०/५३३॥)

ان دو سطروں میں چھوٹے چھوٹے سطر ایک دوسرے سے جڑے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ سورداس نے الفاظ کو تصویر کی صورت دے دی ہے۔ الفاظ کے بیان میں جامعیت بھی ہے اور یہی جامعیت تصویر کی صورت میں براثر بن جاتی ہے۔ منظر نہیں ہے، مگر ہمارے دیکھنے کی جگہ بدل جاتی ہے۔ تصویر کی نظر سے اس وقت سب کچھ تبدیل ہو جاتا ہے۔

'ہندی ساہتیہ کی بھومکا' میں پنڈت ہزاری پرساد دویدی نے سورداس کے بارے میں بڑے معرکے کی بات بیان کی ہے: 'سورداس بالغ بچے تھے۔' (ص: ۱۸، آٹھواں اڈیشن)۔ سور کا 'بچپنا' ہمیشہ قائم رہا اور شگفتگی بکھیرتا رہا۔ وہ 'بچپنا' تھا، اس لیے اس لیلا کے خاتمے کے لمحے میں یسودا کی ڈانٹ سن کر کرشن کہتے ہیں:

کس کنول منگاری پٹھئے تاتوں گے یوں ڈرای
میں کہیو نسی سپن توسوں پرگٹ بھیو سو آئی

(कस कमल मँगाइ पठए तातौं गयउँ डराइ।
मैं कह्यो निसि सुपन तोसौं प्रगट भयौ सु आइ।)

گوالوں کے ساتھ کھیلتا ہوا میں آیا جمنا تیر۔ کسی نے ڈھکیل کر 'ڈاری دیہو کالیادیہہ نیر'۔ جب سانپ نے ڈانٹ کر پوچھا: 'کن پٹھایو تو ھی؟ تو میں ڈر گیا اور 'میں کہی درپ کنس پٹھیو، کمل کارن موھیں۔' بس، اس نے ڈر کر کنول دے دیے، مجھے پیٹھ پر چڑھا لیا اور باقی تم نے دیکھا ھی ہے، مجھ سے کیوں پوچھتی ہو؟ (۱۰-۵۸۰)

اس کے بعد کا ماسٹر اسٹروک یہ:

برج باسی نسوں کہت کنہائی
جمنا تیر آجو سکھ کیجے، یہ میریں من آئی (۱۰-۵۸۱)

(ब्रज बासिनिसौं कहत कन्हाई।
जमुना-तीर आजु सुख कीजै, यह मेरैं मन आइ ॥१०/५८१॥)

پھر گھر گھر سے پکوان منگایا گیا، دودھ مکھن لایا گیا۔ عرض یہ کہ جمنا کے کنارے پکنک کا سماں بندھ گیا۔ کاش! اس پکنک میں، میں بھی ہوتا۔

یہاں تک میں نے تجربے کے طور پر سورداس کی ایک لیلا لیکر اس کی بناوٹ کو پرکھنے کی کوشش کی۔ ڈر کے مارے کئی ایک پہلوؤں پر غور نہیں کیا، جو ان لیلاؤں کی اوڈو وپزول شان کو ظاہر کرتے ہیں۔ جن میں راگ تالا شرت سنگیت خاص الخاص ہے۔ ان لیلاؤں کی بناوٹ کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ یہ متعلق پدوں کا مجموعہ نہیں ہے۔ بلکہ ڈرامے کے لوازمات موسیقی، مکالمے اور اداکاری ہیں اور اسی لیے عوامی علوم متعارفہ کے تصنیفی ضابطے کے تحت آتے ہیں۔ جس کی ترقی واشاعت کا سلسلہ ٹھیک سمجھ میں نہیں آتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گوناگوں لیلاؤں کی بناوٹ کا طرز 'کالی دمن لیلا' جیسا نظر آتے ہوئے بھی بہت کچھ جدا ہے۔ اگر تصنیف میں الفاظ کے وسیع استعمال کا تجزیہ کیا جائے تو ممکن ہے، بہت کچھ حاصل ہو جائے جو افکار کے ظاہری دکھاوے کے اس زمانے میں نامعلوم ہو گیا ہے یا بھگت شاعروں کی روحانی فکر میں گم ہو گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ سورداس کا تصنیفی عمل محققین کے لئے ایک چیلنج ہے۔ سور ساگر کے مطالعے کے بعد اگر تحقیق کا موقع ملے کہ بھگتی شاعری کی ابتدائی تحریک ہے یا شاعری ہی بھگتی کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ تو یہ بڑی بات ہوگی۔

مترجم: التماس صابر مارہروی

سورداس کی ہندی ادب کو دین

ڈاکٹر سو۔ دی۔ پراڑکر

ہندی ادب میں سورداس کے نام سے مشہور شاعروں میں اشٹ چھاپی سورداس، سورداس مدن موہن اور سورداس بلومنگل تینوں معروف ہیں۔ سچ بات تو یہ ہے کہ 'سور' لفظ ہندی میں اندھے آدمی کے لئے مخصوص ہوچکا ہے اور اگر وہ شخص شاعر ہو تو فوراً شاعر سورداس کہلاتا ہے۔ یہ خصوصیت جس عظیم شاعر کی ترغیب دینے والی شاعری کے بل پر رواج پائی، جس نے ہندی ادب میں اتھاہ حسن کا ساگر بھر دیا اور جس کے سبب 'سور' سور، تلسی ششی، والا فقرہ ادب کے عالموں تک پہنچا، وہ اشٹ چھاپی سورداس ہی ہے، اِس میں کوئی شک نہیں ہے۔

یہ بات یقینی ہے کہ وہ سورداس بہلول لودی کے زمانے میں پیدا ہوئے تھے اور اکبر کے زمانے تک زندہ رہے۔ اِن کی زندگی کے حالات کے بارے میں معلومات کا صرف ایک ذریعہ ہے: پشٹی فرقے کا روایتی ادب، جسے پورے طور سے غیر مصدقہ نہیں کہا جا سکتا۔ اِس کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ اِن کی پیدائش سیہی (ہریانا) نام کے گاؤں میں ایک غریب گھرانے میں ہوئی تھی۔ سورداس کے گرو کے پوتے یدوناتھ جی کے الفاظ 'تتو ورجس ماگے ہے سارسوت سورداسو برہمیٹ' کی بنیاد پر اِنہیں سارسوت برہمن ہی مانا جانا چاہیے۔ اِن کی تاریخ پیدائش کے بارے میں پشٹی فرقے کے 'سوشری آچاریاجی سو دس دن چھوٹے ہتے'[1] کو ناقابل اعتبار ماننے کا کوئی سبب نہیں دکھائی دیتا۔ یہاں آچاریہ کا مطلب پشٹی مارگ کے بانی شری والبھ آچاریاجی سے ہے، جن کی مصدقہ تاریخ پیدائش ویشاکھ کرشن ۱۱ سموت ۱۵۳۰ یعنی ۱۴۷۳ء ہے۔ لہذا سورداس کی، جو آچاریا کے زیرتربیت رہ کر پنتھ میں شامل ہوئے تھے، تاریخ پیدائش ویشاکھ شکل ۵ سموت ۱۵۳۰ (۱۴۷۳ء) ہی ثابت ہوتی ہے۔ شروع سے ہی کم مایگی میں پلے ہوئے سورداس پیدائشی اندھے بھی تھے۔ اس کے لئے ہم عصر شری ناتھ بھٹ جیسے شخص کے قول[2] کے ساتھ ساتھ 'جنم اندھ کیوں'، 'کرم ہیں جنم کو اندھوں کو موتے کون نکارو' جیسے شاعر کے کئی اقوال ثبوت کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اس کے سبب وہ گھریلو ذمہ داریوں سے بھی بچے

1 'نج وارتا' شری گوکل ناتھ

2 'جنمادھو سورداسو بھوت'، سنسکرت مارگ مالا

رہے ـ اُن پر بچپن میں ہی گھر چھوڑنے کی نوبت آئی اور گھومتے گھومتے وہ متھرا میں بھگوان کرشن کی جائے پیدائش کے قریب گوگھاٹ رنکتا آئے اور وہیں بس گئے ـ شروع ہی سے وہ دنیا سے متنفر اور پرماتما کی طرف لو لگائے رہے اور عمر کے اٹھارھویں سال سے ہی ان کے سریلے گلے سے کویتا (شاعری) کا چشمہ پھوٹ پڑا تھا، جس نے لوگوں کے دل میں اُن کے لئے عقیدت کا جذبہ پیدا کیا تھا ـ 'چرن کمل بندو ہری رائی ـ جاکی کرپا پنگو گری لنگھے اندھے کو سب کچھ درسائی' اور 'ہمارے نردھن کے دھن رام' جیسے حمد کے پدوں کی رچنا ہوئی تھی ـ اتفاق سے اَڈیل سے گوکل جاتے ہوئے پشٹی مارگ کے بانی ولبھ آچاریہ جی گوگھاٹ پر اترے اور ایک عالم بھگت کا اندھے اور دیہاتی بھگت سے ملن ہوا ـ اِس نے سورداس کی زندگی کو بدل ڈالا ـ ولبھ آچاریہ جی نے بھاگوت کے 'پوشن تذکرہ' کی بنیاد پر سورداس کو بالک کرشن کی لیلا دیکھنے کی روحانی نظر عطا کی ـ 'سور ہے کہ وگھیات کا ہے کو ہے کچھ بھگوان لیلا ورن کرو' کہہ کر سورداس کے احساس کمتری کے جذبے کو ختم کردیا ـ تب سورداس نے آچاریہ ولبھ کے کنھیا کو بھگتی کی لگن کے ساتھ ساتھ متکلمانہ انداز میں اِس طرح باندھا کہ برج والوں کے آنگن میں قرن ہا قرن پیشتر ناچنے والا گوپال عوام کے دلوں میں ناچنے پر مجبور ہوا ـ یہ رقص ابھی تک چل رہا ہے اور چلتا رہے گا ـ یہ واقعہ سورداس کی عمر کے اکتیسویں سال میں رونما ہوا ـ

بعد میں گری راج پربت پر ولبھ آچاریہ جی کی ایما پر جو مندر بنوایا گیا، اس میں پشٹی فرقے کے پرمکھ ٹھاکر کے روپ میں شری ناتھ جی کی تنصیب ہوئی اور اُن کی سیوا کے لئے سورداس ایک پرمکھ کیرتنیا کے روپ میں مقرر ہوئے ـ فطری طور پر کیرتن کا یہ سلسلہ ہی سورداس کی رچنا کا منبع بنا ـ خود شری ولبھ آچاریہ سورداس کی بھگتی اور شاعرانہ صلاحیت سے متاثر تھے ـ وہ اس کو «سورساگر» ہی کہنے لگے ـ ممکن ہے کہ اِسی بنا پر سورداس کی عظیم تخلیق کو «سورساگر» کے نام سے موسوم کیا گیا ہو ـ

شری ولبھ آچاریہ کے بعد پشٹی فرقے کی سربراہی ان کے سب سے چھوٹے بیٹے گسائیں وٹھل ناتھ کے ہاتھ میں آئی ـ اِنہوں نے شری ناتھ جی کی خدمت گزاری کو فوقیت دی ـ شری ناتھ جی کی شان کو مزید ٹھاٹ باٹ سے سنوارا ـ مندر میں بھگوان کے آٹھ وقتوں کی آٹھ جھانکیوں کو قائم کیا اور آٹھ کیرتنیوں کی 'اشٹ چھاپ' کو مقرر کیا ـ اِس میں اُنھوں نے اپنے باپ کے چار شاگردوں سورداس، کنبھن داس، پرمانند داس اور کرشن داس کے ساتھ ساتھ اپنے شاگردوں گووند سوامی، چھیت سوامی، چتربھج داس اور نند داس کی روحانی تربیت کی ـ یہ سبھی مکمل شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ موسیقی کے ماہر تھے ـ فرقے میں یہ 'اشٹ سکھا' کے نام سے مشہور ہیں ـ

شری ناتھ جی کا کیرتن کرتے ہوئے سورداس نے سیکڑوں پد نظم کئے، جس سے اُن کی شہرت چاروں طرف پھیل گئی۔ اُسی زمانے میں بھارت سمراٹ اکبر نے اپنے درباری گایک تان سین سے سورداس کا پد سنا اور سورداس سے ملنا چاہا، متھرا میں ملاقات ہوئی، جس کا بیان 'اشٹ سکھاں کی وارتا' میں ملتا ہے۔ چوں کہ اکبر کا سوت ۱۶۲۳ یعنی ۱۵۶۶ء میں متھرا جانا ثابت ہے۔ ماننا پڑے گا کہ یہ ملاقات سورداس کی ضعیف العمری میں ہوئی۔ اِس وقت اُن کی زبان سے «مںارے تو، کر مادھوسوں پریت» یہ مترنم پد سن کر سمراٹ اکبر اُن کے قائل ہوئے۔ بعد میں اُنھوں نے اپنے بارے میں کچھ سنانے کو کہا۔[1] مگر سورداس ٹھہرے اُونچے مرتبے کے بھگت، جو 'پراکرت جن گن گانا' کو خطا مانتے تھے۔ 'سنتن کہاں سیکری سوکام' میں یقین رکھتے تھے۔ اکبر کے سوال کے جواب میں اُنھوں نے —

نا ھن رھیو من میں ٹھور
نند نندن اچھت کیسے آنیئے اُر اور
سیام گات سروج آنن للت آتی مرد ھاس
سور ایسے روپ کارن، مرت لوچن پیاس

یہ پد گاکر نند نندن کے تئیں اپنی شاعرانہ صلاحیت کا مظاہرہ کیا اور سوا اُن کے اِن کے من میں کسی اور کی جگہ ہی نہیں ہے۔ یہی بات سچے بھگت شاعر کے لہجے میں کہی، سمراٹ اکبر اُن کا لوھا مان گئے۔

سورداس اور تلسی داس کی ملاقات ہوئی تھی، اِس بارے میں اگرچہ اِختلاف نہیں ہے، پھر بھی وقت اور مقام کے سلسلے میں بڑا اِختلاف رائے ہے۔ بابا مادھوداس کے اصل نسخے 'گسائی چرت'[2] میں بتلایا گیا ہے کہ یہ ملاقات گوسوامی وٹھل ناتھ کی جگن ناتھ پوری کی مسافرت میں کامتاناتھ پربت پر سوت ۱۶۱۶ میں ہوئی تھی۔ تاہم عالموں کی رائے میں ھندی کے اِن دو عظیم شاعروں کا ملن، سورداس جہاں قیام کرتے تھے، اُس پاراسولی گاؤں میں سوت ۱۶۲۶ یعنی ۱۵۶۹ء میں ہوا، جب تلسی داس برج تشریف لائے تھے۔

بھگت سورداس نے بڑی طویل عمر پائی تھی۔ پشٹی فرقے کے پیروؤں کے کہنے کے مطابق وہ وٹھل ناتھ جی کے تمام ٹھاکروں کے چھپن بھوگ کے جشن تک

---

1 'اشٹ چھاپ' (سورداس کی وارتا) کے مرتب دھیریندر ورما۔
2 سولہ سوسولہ تگے کا مد گری ڈھگ بات ; شچی ایکانت پردیش مہ آئے سور سداس

(سنوت ۱۶۴۰ یعنی ۱۵۸۳ء تک) حیات تھے، جس سے اُن کی عمر ایک سو دس برس کی ثابت ہوتی ہے۔ شری مد بھاگوت کے اَنو بھاشیے کے دیباچے سے پتا چلتا ہے کہ سنوت ۱۶۲۸ میں اکبر اور سورداس کی ملاقات متھرا میں ہوئی تھی اور بعد میں سورداس چل بسے۔ 'سور نرنے' میں اُنہیں سنوت ۱۶۶۰ تک زندہ مانا گیا۔ پھر بھی یہ طے ہے کہ پشٹی مارگ میں جو تن دھن اور من سے تین طرح کی کرشن کی سیوا ناگزیر ہے، اُس میں سے من کی سیوا کے باب میں سورداس نے حیرت انگیز حق پایا تھا اور اُن کے آخر وقت، گوسوامی وٹھل داس نے 'پشٹی مارگ کو جہاج جات ہے سو جاکوں کچھو لےنو ہوئے سو لیئیو' کہہ کر اُن کی سراہنا کی تھی۔ بتایا جاتا ہے کہ اِس موقع پر اُن کے معاون چتربھج داس نے اُن کے ذریعے مہاپربھو ولبھ آچاریہ کی عقیدت میں نہ گائے جانے کی بات اُٹھائی تھی۔ اِس کے جواب میں «میں نے بھگوان اور مہاپربھو میں کوئی فرق نہیں سمجھا»۔ اِس جذبے کا اظہار کرنے والا یہ پد:

بھروسو اِن درڑھ چرنن کیرو
شری ولبھ نکھ چندر چھٹا بنو سب جگ ماہی اندھیرو
سادھن اور نہیں یا کلمیں جاسوں ہوت نبیرو
سور کہا کہی دبدھ آندھرو بنا مول کو چیرو

یہ پد گایا اور اپنے استاد سے عقیدت کا اظہار الفاظ میں کردیا۔ آخری پد 'کھنجن نین روپ رس ماتے' میں بھی اپنی آنکھوں کے 'ابھی گتی' میں اٹکے رہنے اور 'اُتر آئے اُڑی جاتے' کہتے کہتے اِس بھگت کی روح قفس عنصری سے پرواز کر گئی۔

اِس طرح سورداس پشٹی مارگ میں ترتیب یافتہ تھے اور بعد میں 'پشٹی مارگ کے جہاجیے' کہلائے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ 'جا پر دینا ناتھ ڈھرے، ہری کی کرپا جا پر ہوئی' جیسے پدوں میں پشٹی مارگ کے رواج کے مطابق 'اَنوگرہ' (مہربانی) کو سب سے اونچا مقام دیا گیا ہے اور سور کی گوپیوں کی شخصیت پشٹی مارگ کی بھگتی کے جذبے کی بنیاد پر متحد ہوئی ہے، کیونکہ گوپیوں نے خود کو مکمل طور پر بھگوان کے حوالے کر دیا تھا اور اُنھوں نے اپنے یکجائی پریم کی قوت بازو پر بھگوان کو بس میں کرلیا۔ 'نِگَم اَگم نگم' جس کو حاصل نہیں کر سکتے 'تاہی جسودا گود کھلاوے' جیسے فقرے بھی پشٹی مارگ کا تعارف کراتے ہیں۔ لیکن یہ بھولنا نامناسب ہوگا کہ سورداس متکبر نہیں تھے، وہ ایک سچے بھگت تھے۔ اُن کی تخلیقات میں نہ 'پشٹی' لفظ پایا جاتا ہے، نہ ولبھ آچاریہ کی اُستاد کا جوں کا توں ترجمہ۔ 'اچھر اَچیت اَوکار ہے، نراکار ہے جوئی۔ آدی انت نہیں جانیت، آدی

انت پربھو سوئی، جیسی لاوحدانیت کا عکس بھی سور میں دیکھا جاسکتا ہے ۔ 'مادھو جو، یہ میری اکب گائے' اور 'ہری تم مایا کو نگدیو' جیسے پدوں میں شنکر درشن کی طرح مایا کا بھی سور نے تذکرہ کیا ہے ۔ 'ہمو نمو ہے کرپا ندھان' ٹیک سے شروع ہونے والے پد میں اُنھوں نے علم کی دولت کا بھی بیان کیا ہے ۔ 'یہ سنسار سواسمبر جیوں سندر دیکھی لبھایو' کہنے والے سورداس دنیا کو 'نادرچھاہ' کی طرح فانی مانتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں ۔

سب سے بڑی بات ہے سور کے ذریعے قائم شدہ رادھا کی عظمت، جو بھاگوت میں نہیں تھی ۔ ولبھ فرقے میں 'رادھا' کا دخل وٹھل ناتھ جی کے زمانے میں ہوا ۔ رادھا کو بھگوان کی لازوال قوت ماننے کی روایت چیتنیا مہاپربھو سے متاثر جے دیو، ودیاپتی اور چنڈی داس کی ہے، بھاگوت کی نہیں ۔ یہ وہ روایت ہے جس میں جے دیو کے 'ولاس کلاسو کتو ہلم' کی اہمیت ہے ۔ ہری کی سمرن (عبادت) کے ساتھ اُس کی اظہار کی علامتیں بھی ناگزیر ہیں ۔ یہاں اظہار کی علامت کا مطلب ہے، وہ توسل جس کے ذریعے 'لیپتے پرمانندے'[1] کی صورت پیدا ہوتی ہے ۔ جس کی مدد سے متوسل کے دل میں ہری کے مظہر سے قرب پانے کی چاہ ہوتی ہے ۔ دل میں 'سورو پارو ہتو' ممکن ہے ۔ 'سور سکل لیلا پد گاوے' میں لیلا سے مراد اُن مظاہر سے ہے ۔ یہیں جے دیو کے سور پر اثر کی بات آتی ہے ۔ جے دیو نے اگر شری کرشن کے ذریعے رادھا کو دل میں جگہ دینے اور دوسری برج ناریوں کو چھوڑنے کی بات اٹھائی ہے، تو سور بھی کہہ اٹھتے ہیں:

رادھا پیاری سنگ ایسے بھئے انتر دھانا
گوپی ہری دیکھیو نہیں، تب سب اکولائی

سورداس نے بھگتی کی بحث میں جے دیو، چنڈی داس اور ودیاپتی سے بہت کچھ پایا ۔ جے دیو کے 'چندن چرچ نیل کلیور پیت دس دن مالی' جس طرح بسنت میں راس کھیلتے ہیں، اُسی طرح سور کے شیام 'بنتیادھام ورنداون' میں سدا بستے ہیں، وہاں «سدا ہرش ہے »، 'نو پلو ہے'، 'نوکوکل ہے'، 'نوکمل مہانوجس رسال' بھی ہے ۔ بھاگوت کی راس لیلا موسم سرما میں ہوئی تھی، اِسے اگر یاد رکھیں تو روایت کا اختلاف واضح ہوگا ۔ آچاریہ ہزاری پرساد دویدی نے ٹھیک ہی کہا «بھاگوت روایت کی راس لیلا شرد پورنیما کو ہوئی تھی، گیت گووند روایت کا راس موسم بسنت میں ۔» پھر بھی سورداس جے دیو کے ترجمان نہیں مانے جا سکتے ۔

---

1 وشرانتر مسیا سنبھوگے ساکلا ہر کلاسا، لیپتے پرمانندے یاتما ساہراکلا، چھپیشور کا کلا ولاس

'میگھور میدو رم رں ون بھو شیاما ستما لدرم' کا اثر سورداس کے گوڑ ملار راگ میں گائے گئے 'گگن گھہرائی جری گھٹا کاری' پد پر ضرور ہے - لیکن 'پون جھک جھور، چپلا چمکی چھوں اور' کا ماحول سور کا اپنا ہے - جیے دیو سیدھے 'رادھا مادھو یور جیانتی یماکلے رہم کیلے' کہہ دیتے ہیں، سورداس

گئے بن گھں اور نول نند کسور نول رادھا، نئے کنج بھاری
انگ پلکت بھئے، مدن تن بن جئے

میں اسی روایت پر اکتفا کرتے ہیں، ایکن سور 'بربھو سیاما سیام بھاری' میں اسے مکمل کر کے اس کے اعتقاد کو ختم بھی نہیں ہونے دیتے - یعنی سورداس نے دونوں روایتوں سے جو کچھ اخذ کیا اسے سنوارا اور اسے عوام کے ذہنوں میں ثبت کیا - یہ فقرہ سورداس پر پوری طرح صادق آتا ہے -

There is nothing that he did touch and did not adorn

سورداس کے نام پر اب تک ۲۵ کتابوں کا پتا چلا ہے، لیکن «سورساراولی» «ساہتیے لہری» اور «سورساگر» یہ تین ہی سو فیصدی مستند مانی جاسکتی ہیں- سورساراولی نہ تو سورساگر کا مقدمہ ہے، نہ اس کی تلخیص - اس میں بھاگوت کی کتھا کا نباہ سورساگر سے بھی زیادہ احتیاط سے کیا گیا ہے - اس کا ماخذ ہے پروسوتم سہتر نام - مکلاچرن کے شروع کے 'کھیلت یہ ودھی ہری ہوری ہو ہوری ہو وید ودت یہ بات' لفظوں سے پتا چلتا ہے کہ یہ کتاب ہولی گان کے روپ میں لکھی گئی، جو آگے چل کر 'آگیا کری بات ہی جو راس کرو سرسٹی - ہوری کھیلن کی ودھی نیکی رچن رچے اپار» میں ظاہر ہوتی ہے - «گروپرساد ہوت یہ درسن سرسٹھ برس پروین» کی بنا پر کہا جاتا ہے کہ اس کی تصنیف سمبت ۱۶۰۲ میں ہوئی تھی - واضح رہے کہ اسی سال «اشٹ چھاپ» کا قیام عمل میں آیا تھا، جس کی خدمت انجام دینے میں اس کتاب کی خاص اہمیت ہے -

«ساہتیے لہری» سورداس کے نظریات پر مبنی ۱۱۸ پدوں کا مجموعہ ہے - اِن پدوں کا اِنتخاب سورداس کی زندگی میں ہی ہوا تھا - اس کی رچنا سورداس نے سنسکرت کی ریتی کاویہ (قصیدہ گوئی) کی استعاراتی شاعری کی طرز میں کی ہے، جس سے سورداس کی شاعرانہ مہارت کی تصدیق ہوتی ہے - سنسکرت میں کالی داس نے شو پاروتی کی پریم لیلاؤں کو اور جے دیو نے رادھا مادھو کی پریم کریڑاؤں کو جس منظم طرز سے منعکس کیا ہے، وہی طرز یہاں اپنایا گیا ہے - پھر بھی سورداس نے اِس بیان میں ایک عابد کی شان کو نمایاں رکھنے میں کامیابی حاصل کی ہے - جس سے مبالغہ آرائی کا ملمع اور شاندار روپ دکھائی دیتا ہے - رادھا ہی اس کی نایکا

(هیروئن) ہے، حسن کے حسن کا سراپا بیان سورداس نے 'اَدبھت ایک انوپم باگ' میں مبالغے سے کیا ہے - مبالغہ آرائی میں ما فوق الفطرت باتوں کا ہونا ضروری ہے- عاشق و معشوق کی تنہائی میں کسی کو مخل ہونے کی اجازت نہیں دی جا سکتی - چند عزیز ترین لوگ ہی دخل انداز ہوسکتے ہیں- وہ ہی اِس سے حظ اٹھانے کا حق رکھتے ہیں- اسی لئے اِس شے کو لوگوں سے چھپانا پڑتا ہے تاکہ ایرا غیرا اس میں دخل نہ دے - 'ادبھت ایک انوپم باگ' میں حسن کی توصیف ایک چمتکار سے کم نہیں ہے، تو 'سارنگ سارنگ گہر ہیں ملا وہو' میں لفظ 'سارنگ' بالترتیب : سکھی، کرشن، آکاش، وشنو، کام دیو، راتری، چندر، کمل، بھرمر، ہرن، کرنگ، آلی وغیرہ معنوں میں آیا ہے - اسی طرح 'ایک سور میں' چندما کے لئے ودھی سب یعنی او ودھی سب چھی کے لئے استعمال کیا گیا ہے - مبالغے کو معنی خیز بنانے کے لئے لفظ آرائی کی جاتی ہے - مثال کے طور پر، ودھی سب، 'سب پتنی نہ نکاسب'- اِس میں ودھی کو صوتی اعتبار سے اودھی سمجھا جاتا ہے - اُس کا سب ہوا کمل اور اُس کا سب یعنی برھما - اُن کی پتنی سے مراد سرسوتی ہے - اِس کا مطلب ہوا بانی، بولی یا بات - مختصراً مبالغہ آرائی کی روایات کا نباہ سورداس نے بڑی خوبی سے کیا ہے -

'سورساگر' سورداس کی شہرت کی بنیاد ہے - سورساگر کے پدوں نے بھگتی کو شاندار اور پرکشش روپ دیا - حقیقت میں سورداس نے جس دور میں شاعری کا آغاز کیا وہ پندرھویں اور سولہویں صدی عیسوی کا دور تھا - اگرچہ سیاسی اعتبار سے یہ زمانہ مغلوں کے دور حکومت کا ہے لیکن ہندو عوام اُن دنوں نا اُمید، مایوس اور بے بس تھے - مذہبی نقطۂ نگاہ سے بھی اُن کا کوئی مقام نہ رہا تھا - مندروں کی حفاظت کی بات چھوڑ دیجئے، اپنی مورتیوں کی حفاظت کرنے میں بھی ناچاری محسوس ہو رہی تھی - یہی بے بسی 'اب کے راکھی لیہو بھگوان'، 'ناتھ انا تھی کے سنگی' جیسے سور کے پدوں سے ظاہر ہوتی ہے - اِس میں اُس زمانے کے خوددار ہندو سماج کا دل چیخ رہا ہے - بھگوان کی کرپا کے علاوہ اور کیا سہارا تھا؟ سور نے عوام کو پرماتما کا بھگت بننے کی ہدایت کی، کیوں کہ اُسی کی کرپا سے لنگڑے بھی پہاڑ لانگ سکتے ہیں اور گونگے بول سکتے ہیں- بھگوان کے دربار میں پہنچ کر اُونچ نیچ کے فرق کو ختم کیا جاسکتا ہے - 'جاتی گوت، کچھو نام گنت نہیں رنگ ہوئی کے راسو' کی مساوات بھگتی کے سایے میں قائم ہوسکتی تھی - اُسی کام میں سور مصروف رہے - وہ گیانی بھگت تھے - دنیا کو بھگوان کی حقیقت کا روپ مانتے تھے - اُن کی نظروں میں کل کائنات بھگوان کرشن کی لیلا تھی - 'ہری ریو جگت، جگت دیو ہری' یہی اُن کا تجربہ تھا - اِس بھگوان کو قابو میں

کرنے کا اُن کے دل میں یہی نسخہ تھا۔ اُن سے بے پناہ محبت کرنا اُن کی عادتیں تھیں۔ مکھن چور اور گوپیوں کا عزیز کرشن۔ اِن کی بھکتی کے شوق میں جا کر، ان کی تئیں محبت کا اِظہار کر کے وہ گایا کرتے تھے۔

ویسے سورساگر میں شری بھاگوت کی کتھا کا سلسلہ رکھا گیا ہے۔ مگر دسویں فصل کی لیلا کے بیان میں ان کے دلی جذبات کی رو میں زیادہ جوش و خروش ہے اور کرشن کی پیدائش سے لے کر متھرا جانے کے واقعے تک کا بیان تفصیل سے کیا گیا ہے۔ جیسا کہ پہلے ہی بتایا گیا ہے سور کاویے میں محبت کا عنصر غالب ہے محبت کی کئی اَقسام ہیں۔ چھوٹے بڑوں سے، نوکر مالک سے، سیوک سوامی سے محبت کرتے ہیں۔ یہ وہ محبت ہے جو ہم اپنے ماں باپ سے کرتے ہیں، بھگت بھگوان سے کرتے ہیں۔ اِسی کا نام ہے عبادت، جس کا مطلب ہے مخصوص طریقے سے جھکنا۔ اس طرح کے جھکنے (عبادت) سے آدمی ترقی کرتا ہے۔ سنسکرت میں کہا گیا ہے 'پرنمتی اُستی ہو نو'، سلوک میں بھی اس سے نفع ہوتا ہے۔ اُردو شاعر نے کہا تھا 'عاجزی جھکاتی ہے سرکش کی گردن کو'۔ بھگت کی نظروں میں بھگوان تو تمام طاقتوں کا مالک ہوتا ہے، اُس کے سامنے «سر جھکا کر ناک رگڑنے» میں بھلا کون سی خوبی ہے۔ اسی لئے بھگت کاویے میں حمد کی بڑی اہمیت ہے۔ حمد کو اِنسان اور پرماتما کے درمیان 'ٹیلی فون' کہا جاتا ہے اور یہ صحیح بھی ہے۔ وِشنو پُران کے مطابق حمد میں خود کو ناچیز اور ذرہ سمجھنا، ذرا بھی تکبر اور غرور نہ رکھنا، دیوتا کی صفات میں اعتقاد رکھنا وغیرہ جذبات کا اِظہار ہوتا ہے۔ اِشٹ دیوتا کے نہ موجب صفات کو ترقی دینا، برائیوں کو دور کرنا، دیوتا محافظ ہیں اس کا یقین رکھنا، اِسٹ دیوتا نے دوسروں کی حفاظت کی اُس کی ثنا خوانی کرنا، اُس کے سامنے اپنے گناہوں کا اَعتراف کرنا اور خود کو اُس کے سہارے چھوڑنا یعنی تن من دھن سے اپنے کو پیش کرنا، ان چھے باتوں کو 'سٹروِدیا شرناگتی' میں شامل کیا گیا ہے۔ سور کے حمد کے پدوں میں ان سبھی کا روحانی جذبہ موجود ہے۔ 'بھگتی بنو سو کر کو کر جیسے' اور 'سورداس بھگونت بھجن بنو جیسے اُونٹ کھر بھیسے' کہہ کر سورداس نے 'پرتی کولسیے' کی مثال قائم کی ہے۔ 'جا کو ہری انگی کار کیو۔ تا کو کوٹی وگھن ہری کے ابھے پرتاپ دیو' میں 'رکششیے تی تی وشواش' بیان ہوا ہے۔ اور 'جا کو من موہن انگ کرے تا کو کیس کھسے نہیں سرتیں جگت بیر پرے' میں بھگوان کے 'گوپتر تو ورن' کو نظم کیا گیا ہے۔ «گروپ گووند ہی بھاوت نا ہیں، 'چھانڈی من ہری ومکھن کو سنگ» میں 'انو کولسیے اور پرتی کولسیے ورجنم' کا اِظہار ہوتا ہے۔ بھگت کی عقیدت اور اُس کی بندگی 'موسم کون کٹل کھل کامی' جیسے مشہور پدوں میں پراثر ہوجاتی ہے۔ اِشٹ دیو کی

صفات میں عقیدت تو جگہ جگہ پر 'اپسے پربھو اناتھ کے سوامی، سرن گیو کو نہ آناریو' جیسے مصرعوں سے عیاں ہے - خود سپردگی تو پشٹی مارگ کی اپنی خصوصیت رہی، جو نہ صرف سورساگر کے حمد کے پدوں میں عموماً 'اُتر تتر سروتر' کے روپ میں بیان ہوئی ہے - سور کی گوپیاں تو 'آتم نک شیپ' کا جیتا جاگتا نمونہ ہیں۔ سور کے جیسے سچے ویراگی کے من سے نکلے ہوئے حمد کے پد 'سیوے سیوک بھاؤ' کا یا 'واسیے بھگتی' کی شکل ظاہر کرتے ہیں۔ حمد کے سور کے نظم کئے ہوئے پدوں میں بڑی ہی سہانی تمثیلیں پائی جاتی ہیں جو سور کی مشاق کی دلیل ہیں - 'اب ہاں ناچیو بہت گوپال'، 'کام کرودھ کو پہیری چولنا'، کنٹھ و سے کی مال' 'تر سنا ناد کرتی گھٹ بھیتر نانا ودھی دے لال' اور 'بھو اسمو بدھی من کرپا سندھو مراری' والے روپک (تمثیل) میں 'سر اسب گمبھیر مایا لوبھ لہری ترنگ لیے جات اگادھ جل میں گہے گراہ انگ' میں سور نے درشن (فلسفے) اور کویتا (شاعری) کا انوکھا مظاہرہ کیا ہے -

'وے' (حمد) کے پدوں کے بعد 'بال کرشن' کے پدوں میں بھی سورداس کے بے مثال شاعر ہونے کا ثبوت ملتا ہے - بالک کرشن کی عکاسی میں سور نے جو کمال دکھایا ہے، اُس کے سبب ہندی ادب صحیح معنوں میں مکمل ہوا ہے - بال چرتر حقیقت میں سور کی شاعری کی روح ہے - یہ وہ محبت ہے جو بڑے چھوٹوں سے کرتے ہیں، اِسی کو شفقت کہا جاتا ہے - محبت کو بندگی کے درجے تک پہنچانے کا کام ادب میں سورداس نے کیا ہے - اِس میدان میں نہ تلسی اُن سے مقابلہ کر سکتے ہیں، نہ ہندی کا کوئی بھی دوسرا شاعر اُن کے مدمقابل رکھا جا سکتا ہے - شری کرشن تھے وسودیو دیوکی کے فرزند لیکن پرورش ہوئی نند یسودا کے گھر، گوالوں کے ساتھ اھیروں کی بستی میں پلا ہوا یہ راجکمار تمام گاؤں کی مسرت تھا - کوئی اُنہیں کنہیا کہتا تھا تو کوئی مادھو - کسی کے لئے وہ تھے نند نندن، تو کسی کے لئے گوپال یا موہن - کوئی تعجب نہیں کہ گوکل کے سب لوگ 'سندرتا کو رنگ - چھن چھن مانہہ پرتی چھوئی اور کمل دین کے انگ' میں محو رہتے تھے - لڑکے کی پیدایش کے وقت خوشی کی تقاریب منعقد کرنا، بدھاوے بجانا، اُس کا کن چھیدن جیسی لوک رسموں کا بیان کرکے سور نے فطری تقاضوں کی خوبصورتی سے تکمیل کی ہے - کوئی حیرت نہیں کہ یشودا 'کہاں لو برنوں سندرتائی' کہتے کہتے تھکتی نہیں تھی - یشودا کی

ددھ دب دتی کبھی نہ جاتی اتی ادبھت ایک اُپمائی
کلکت ھست درب پرکٹت منو د دھر سے جو، چھپائی

یہ حقیقت کیا تاریخ بنی نوع انسان میں کبھی پرانی ہوگی؟ یشودا کرشن کو 'میرے لال کو آو ندریا' کہہ کر پالنے میں جھلاتی ہوئی نظر آتی ہے - کرشن آنکھ موند

لیتے ہیں۔ 'کبوں پلک ہری موند لیں ہے، کبھوں اُدھر پھرکاوے' اِمی اُنترا اکولائی اُٹھے ہری جسومتی مدھورے گاوے' کی چاہت کیا کم ہو سکتی ہے؟ جسومتی کے دل کی تمنا سنیے:

کب میرو لال گھٹروون رینگے کب دھرنی پگ ودے دھرے
کب ودے دنت دودھ کے دیکھوں کب تترے مکھ بین جھرے

پھر یہ تمنا پوری ہوتی ہے اور ان کی کلکاریوں سے گھر میں خوشی کیسے چھا جاتی ہے، دیکھیے:

چلکت کاہ گھٹروں آوت
منی مے کنک کے آنگن مکھ پرتی بمب پکرے گھاوت
کبھوں نردکھی ہری آپو چھاہ کو پکرن کو چت چاہت

آہستہ آہستہ 'سو بھت کر نوپت لیے۔ گھٹروں چلت رینوں منڈت مکھ ودھی لیت کیے' جیسی خوبصورت تصویر سور پیش کرتے ہیں۔ آگے چل کر

سکھوتی چلن جسودا میا
اَرِبرائی کرپانی گھاوت ڈگمگائی دھرنی دھرے پیا

کی تصویر بھی قارئین کے سامنے آتی ہے اور 'کہن لگے موہن میا میا' 'پتا نند سو بابا اور ہل دھر سو بھیا' سے 'اُمر مسر درامھ' جوشی کیا آج بھی گھر گھر میں نہیں ہوتی؟ یہاں مصور فطرت سور نے یہ بھی پیش نظر رکھا ہے کہ جیسے پہلے پہل حروف تہجی سے بولنے کی ابتدا کرتے ہیں۔ کیوں کہ یہ ہونٹوں سے نکلتے ہیں۔ بچپن کی عادت کے عین مطابق کنہیا کبھی کبھی دور ٹھمکتے چلے جاتے ہیں تب بےجسی سے ماں پکار اٹھتی ہے 'دری کھیلن جن جاہو للارے مارے گی کاہو کی میا' زبان میں اتنی مٹھاس صرف سور کے اور کہیں ملتی ہے؟ 'ساجھ بھئی گھر آوہو پیارے' کہنے والی یشودا رفتہ رفتہ حوصلے کے جذبے کو جگا کر کرشن کو دودھ پلانے کے لئے 'کجری کو پے پوہو لالا تیری چوٹی بڑھے' کہتی ہے، کانہہ اُسے مان لیتے ہیں، مگر چند دنوں کے بعد 'میا کبہیں بڑھے گی چوٹی' یہ پوچھ بھی لیتے ہیں۔ اُن کی شکایت ہے 'بل بھدر کی چوٹی، ناگن سی بھوئی لوٹی'۔ اِسی لئے 'کیتی بار موہی دودھ پیوت بھئی یہ اجہوں ہے چھوٹی' کی دیر انہیں پسند نہیں۔ آگے چل کر وہ داؤ (بڑا بھائی بل رام) کے بارے میں دوسری شکایت پیش کرتے ہیں۔ 'موسو کہت مول کو لینو تو ہی جسومتی کب جایو' اِس کے لئے دلیل بھی ہے 'گورے نند جسودا گوری تم کت سیام سریر'۔ بڑا عمدہ طنز ہے، چھپا مذاق ہے۔ موہن کا چہرہ غصے سے لال ہو جاتا ہے،

وہ رونے لگتا ہے اور ماں کو 'ھاں ماتا تو پوت' کہہ کر یہ یقین دھانی کرانی پڑتی ہے۔ کنہیا بڑے ضدی واقع ہوئے، پرلے سرے کے مکھن چور ہیں، یہ بھی فطرت کے تقاضوں کے موافق ہی ہے۔ 'پرتھم کری ہری ماکھن چوری' سے گوالن نے بالک کی سراہنا کی۔ پھر کیا تھا! 'ھری گوالن کے سنگ وچار' کرکے احتیاط سے مکھن چرانے لگے۔ 'واسں بھوری کے ماکھن کھائی ہاری سب گورس میں کی' بات دھرائی جانے لگی۔ پہلے پہل گوپیاں مکھن کھاتے ہوئے شیام کو دیکھنے کے لیے ترستی تھیں، لیکن 'چلی برج گھرگھراہی یہ بات' کی نوبت آئی۔ ایک بار ایک گوپی نے کرشن کو اپنے گھر میں مکھن چوری کرتے ہوئے پکڑ لیا، تب اس چالاک بہادر نے صفائی پیش کی:

میں جانیو یہ گھر اپنو ہے یا دھو کے میں آیو
دیکھتو ہاں گورس میں چینٹی کاڑھبے کو کر نایو

اب اس پر کیسے بھروسا کریں؟ معاملہ یسودا کی 'اجلاسے' میں پہنچا، وھاں کرشن کا بیان ملاحظہ کیجیے۔

'میا میں ناھیں ددھی کھایو'،
'یہ سبے سکھاملی مبرے مکھہ لپٹایو'، 'میں بالک بہی اُن کو چھوٹو

چھینکو کس بدھہ پایو' اس نے دو بڑے بڑے وکیلوں کے کان کاٹ ڈالے۔ مدعی مقدمہ ھار گیا، مجرم دوش سے بری ہوگیا۔ یشودا نے ہنس کر ہاتھ میں لاٹھی لی تھی، لیکن 'ڈاری سانٹ مسوکائی تب ھیں گہی سب کو کنٹھہ لگایو' یشودا بھلا اور کیا کرتی؟

یہ ھیں سور کی 'شفقت مادری' کی چند تصویریں۔ اپنی شاعری میں سور نے ایسے مناظر کی عکاسی کرکے شاعری کو بام عروج پر پہنچا دیا ہے۔ اکور جب کرشن کو لینے گوکل جاتے ھیں، تب یسودا کا دل شبہات سے دھڑکنے لگا، انہیں 'سپھلک ست میرے پران ھرن کو کال روپ لے آیو' کا وہم ہوا۔ وہ چاہتی تھیں:

'بس یہ گودھن ھروکس سب موھی بندی لے میلو' لیکن 'اِتنوئی سکھہ کمل نین میری آنکھیں آگے کھیلو'۔ لیکن 'سارے سپھلک ست' کرشن کو لے کر چلے گئے۔ تب یشودا کی کیا حالت ہوئی، اس کا ذکر کرتے ہوئے سور 'بھوئی نہ گئی تمہاری چارو کیسے مارگ سوجھے' اور 'یہ چھتیا میرے کانہہ کنور بسو پھٹی نہ گئی دے ٹوک' کے ساتھ ساتھ 'دھک تم دھک یہ چرن اھوتی ادھہ بول اٹھی

دھاے' یشودا کے اِن لفظوں میں مادرانہ شفقت کے ساتھ اپنے اضطراب کا سندر روپ ظاہر کرکے سور نے ہندی میں ماں کی محبت اور اس کی بےچینی کی تصویروں کو نئی زندگی بخشی۔ 'سدیسو دیوکی سوں کہیو' میں یشودا کے اندیشے، فکر وغیرہ کے خوبصورت سنگم کے لئے سور کی مشاقی کی تعریف کیے بغیر نہیں رہا جاتا۔ مادرانہ محبت کا یہ جذبہ ہندی ادب میں بلاشبہ پہلی بار سامنے آیا۔

ماں کی محبت کے ساتھ ساتھ عشاق کی عکاسی میں بھی سورداس نے کمال حاصل کیا۔ مادھرے یا مشاس بھی پریم سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ تیسرے طرح کا پریم ہے، جس میں دوستی اور عورت اور مرد کی محبت کا اختلاط ہوتا ہے۔ اس میں بھی رن و شو کی محبت کا انسان کے دل سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ جس کی عکاسی کو ادب میں "شرنگار" (سنگھار/سنگار) کا نام دیا گیا ہے۔ اس کے بھی دو رخ ہوتے ہیں: وصل اور فراق۔ کلاسیکی ادب کی تعریف میں انہیں ملاپ یا صحبت اور جدائی یا دوری کہا جاتا ہے۔ مشاس کے جذبے کی یہ روایت سورداس نے جے دیو، چنڈی داس اور ودیاپتی سے حاصل کی، یہ پہلے ہی واضح کیا جاچکا ہے۔ وصال کے بیان کی ابتدا روپ مادھوری (حسن، خوبصورتی) سے ہونی چاہئے۔ روپ (حسن)، آنکھوں کا موضوع ہے۔ حسین شخص وہ ہے جس کی شکل و ساخت میں کشش ہو۔ اسی کو حسن کہتے ہیں۔ سچی خوبصورتی وہ ہے جس میں بناوٹ کا نام و نشان نہیں ہوتا اور جس کی دید سے مبالغے کا جذبہ کہاں گم ہو جاتا ہے، اور اُس کی پرکشش قوت کا احساس ہوتا ہے۔ کوئی تعجب نہیں کہ سورداس نے اپنے معبود (دیو) بال کرشن کے حسن کا دیدار اپنے دل کی آنکھوں سے کیا ہو۔ تعجب کی بات تو یہ ہے 'چلت چتوں دوس جاگت سپن سوت راتی، جس نند نندن مورت میں اُن کا دھیان جما رہتا تھا، اس کے حسن کی تصویرکشی کرنے میں اس اندھے شاعر نے آنکھوں والوں کو بھی مات کر دیا تھا۔ 'دیکھو، بھائی سندرتا کو ساگر' میں اُنھوں نے کرشن کے حسن کو سمندر سے بڑی اچھی تشبیہ دی ہے۔ محض دو آنکھوں سے کرشن کے بے مثال حسن کو دیکھ کر اطمینان نہ ہونے کے سبب ایک گوپی نے کہا کہ اگر خالق 'روم روم پرتی لوچن دے تو دیکھت بنت گوپال' اس نے راست کہہ ڈالا دو آنکھیں دے کر 'ودھاتا ہی چوک پری میں جانی'۔ کوئی تعجب نہیں کہ سور کے شیام گوپیوں کے لئے 'جوتی من موہن' ثابت ہوئے اور اُن کے حسن کے بیان میں اُنہیں 'چھن چھن ماھن پرت چھبی اور کمل نین کے انگ' کہنا پڑا۔ 'چھبے چھبے بنو تامپتی تد یو روپن رمبی بتایا' یہی حقیقی حسن کی تعریف ہے۔ شری کرشن کے سرتاپا حسن کا بیان کرتے ہوئے قارئین بھی سورداس کی آواز میں آواز ملا کر کہہ اُٹھیں گے 'کچھو کہت نہ آوے گرا بھئی آتی پنگ'؟

'سور کاویے' کے 'سیوگ شرنگار' میں 'مرلی مادھری' کا اپنا مقام ہے ـ سور کے مرلی دھر کی مرلی تمام ورنداوں کو مجسم تصویر بناتی تھی 'جب بنسی بن کانہہ بجاوے' تب گوپیوں کو 'انگ کی سدھی بھولی گئی'، 'سکھہ دکھہ کچھو نہ جانی کی' کا مشاهده هوتا تھا اور وہ بے جان تصویرسی بن جاتی تھیں ـ 'درشن' کے لہجے کو اگر اپنانا ہو تو کہا جاسکتا ہے کہ «شری کرشن روپ پرماتما» اپنے «مرلی روپ» علم کے سرمایے کے ذریعے گوپیوں کو یعنی جانداروں کے دلوں کو ٹٹولتے تھے اور اُنہیں اپنی جانب متوجہ کر لیتے تھے ـ 'موهن مرلی' کے سنگیت کا جادو سب پر چھا جاتا تھا اور سور کے قول کے مطابق 'جمنا نیر پرداہ تھکت بھیوپون رهو مرجھائی'، میں ادھیں بھیے سب اپنی گتی بسرائی' کی حالت پیدا هوتی تھی ـ همیشہ موهن کے هونٹوں میں دبی رهنے والی مرلی سے گوپیوں کو حسد کیوں نہیں ؟ نند نندن کو 'بابا بھاونی' بجانے والی مرلی کو ہی چرا لے جانے کی تجویز گوپیوں نے منظور کی 'سکھی ری، مرلی لیجے چوری' ـ تاکہ ان کے راستے کی رکاوٹ ہی دور هو ـ نہ رہے گا بانس، نہ بجے گی بانسری ـ لیکن سوال تھا تجویز کو عمل میں لائیں کیسے ؟ 'مرلی سب بھئی سب بوری' کا حال هوا اور سبھی برج واسیں مل کر سری کرسن کی طرف دوڑیں ـ کانہہ کی یہ بنسی آگے چل کر یوگیشور کرشن کے پانچ جنیہ میں تبدیل هوئی ـ

سور کے 'سیوگ شرنگار' کے کردار هیں : سری کرسن، رادھا اور گوپیاں ـ گوپیوں کو رادھا سے کوئی حسد نہیں ہے ـ انہیں جوان کنوارے کرسن اور جوان کنواری رادھا کے ملن میں لطف محسوس هوتا ہے ـ کرسن اور رادھا کا پہلا ملن ڈرامائی انداز سے پیش کرکے سور نے 'بن ہی بن ملی ٹھگوری' کی دهائی دی ہے ـ یہ لڑکپن کی الجھن ہے، جس میں جھجک نہیں ہے ـ آگے چل کر دونوں ناگر سے اور 'ناگر ناگری سوکرت پریم کی گھاتیں' چلتی رهی ـ نند نے برپ بھانو کی کنواری سے کہا 'رادھیکا کانہہ گھر لیے جاری' ـ تب کیا تھا ؟ 'ددو گھر جا هو سنگ بھگت بھیو سیام رنگ کنور کر گیو' وش بھانو ناری' 'اب بول نند کشور نول رادھا نیئے کنج بھاری' تھے ـ لہذا 'انگ پلک بھیے' اور 'نیئے پریم رس پاگے' هوگئے جس کا انجام

اپنی بھجا سیام بھج اُپری سیام بھجا اپنے اُردھریا
یوں لپٹائی رہے اُر اُرجیوں مرکت منی کنچن میں جریا

میں هوا ـ یہاں واقعتاً سورداس، ودیاپتی اور چنڈی داس کے مانند زمیں پر آئے ـ لیکن اِس کے بعد کی رادھا سورداس کی اپنی ہے، وہ نہ گوالن ہے نہ حسینہ ـ اُددھو

کی صحبت میں اِس کے من کی خوبصورتی نے آب پائی ہے ۔ یہ یقینی ہے، اس نے اودھو سے کچھ نہیں کہا ۔ 'کنٹھہ وچن نہ بولی آوے ہردے پری ھس بھیں' صرف 'نین جل بھری روئی' ۔ رادھا نے جو پیغام دیا وہ حقیقت میں ایک محبوبہ کی دلی پکار ہے ۔ اُس نے کہا

اتسی ہنتی سہو ہماری دارکت ھو پتیا لکھہ دیجیے
چرن کمل درسن تو نوکا کروبا سدھو حگت حس لیجیے

اور بتایا 'آس مان کی ایک بار آون برج کیجیے' ۔ گوپیوں نے کرشن کو قصوروار ٹھہرایا، لیکن برج کی اِس حسینہ نے کہا 'سکھی ری، ھری ھیں دوش حیہیے دیہہ' ۔ بعد میں رکمنی کے ساتھہ کرشن آئے ۔ رکمنی نے پوچھا 'پربھو' اِن میں کون چندے آفتاب چندے ماہتاب حسینہ ہے؟ کرشن نے اشارہ کیا 'دیکھو جنتی ورند میں ٹھاڑی نیل وسن تنو گوری' 'سورداس میروس نا کی چھون دیکھی ھیوری' ۔ اِس ناری چھون کی مہربانی کا مطلب رکمنی نے سمجھا ۔ اِسی لئے 'رکمنی رادھا ایسے بھیٹی' جیسے بہت دن کی بچھڑی ایک باپ کی بیٹی ۔ بعد میں 'رادھا مادھو بھینٹ بھئی' اور مادھو نے کہا 'ھم تم نہیں انتر' اور یہ کہی کے اُن برج پٹھئی ۔ رادھا کچھ بھی کہہ نہ پائی ۔ محبوب کے جانے پر پچھتا کر کہہ گئی 'کرت کچھو نہیں آجو بنی' ۔ سور کے ساتھہ اِس پد کے پڑھنے والے بھی کہہ اٹھیں گے کہ رادھا کی 'یہ جڑتا منگل ما ھیں گنی' ۔ جدائی کی آگ میں جلنے والی یہ حسینہ حقیقتاً بے مثال ہے ۔

'وپوگ سرنگار' کی عکاسی کرنے والا 'سورساگر' کا 'بھرمرگیت' والا حصہ سور کی مہارت کی مثال ہے ۔ مانا کہ بھاگوت ھی اِس کا ماخذ ہے لیکن سور کے اِس موضوع کی تصویرکشی کے معاملے میں اُسے صرف ہڈیوں کا ڈھانچا کہنا صحیح ہوگا ۔ کرشن کو کنس کا بلاوا آیا ۔ وہ اکور کے ہمراہ گوکل سے متھرا چلے گئے اور وہاں کنس کو مار کر متھرا پوری میں ھی رہنے لگے ۔ اُدھر برج کے باشندے بے چین تھے، اُنھوں نے پیغام بھیجے، لیکن متھرا سے کوئی جواب نہیں آیا ۔ بات یہ بھی کہ کرشن کے جیون کی دھارا ھی بدل گئی تھی ۔ اب وہ زیادہ گہری اور زیادہ صاف ستھری سی تھی ۔ اب اُسے گوپ گوپیوں کے ساتھہ ہنسی مذاق اور کھیلنے کودنے کا موقع کہاں تھا؟ لیکن برج واسیوں کی زندگی نہیں بدلی تھی ۔ کرشن مہاراج بنے تھے ضرور، لیکن یشودا کے لئے وہ 'کنور کنھیا' ھی تھے، گوپ گوپیاں اُنھیں 'برناگر' ھی سمجھتی تھیں ۔ یہ بھی صحیح ہے کہ کرشن اُن کی محبت کو، اُن کے امڈتے ہوئے احساسات کو کیسے بھول سکتے تھے ۔ وہ فکر میں غرق تھے ۔ اُودھو نامی کرشن کے ساتھی ایک دانشور تھے، وہ محبت کو حقیر سمجھتے تھے ۔ اُنھیں کرشن نے گوپیوں

کے پاس اُن کی تسلی کے لئے روانہ کیا ـ اُدھو برج آئے ـ گوپیوں نے کرشن کی خیریت دریافت کی اور اُودھو نے اپنے علم کی قابلیت نکھارنا شروع کردی ـ گوپیوں کو اِس میں دلچسپی نہیں تھی ـ وہ اپنے حالوں کی طرح کرشن کو مانتی تھیں ـ کیا وصل کیا جدائی دونوں حالتوں میں وہ کرشن کی تھیں ـ کوئی لاکھ نصیحت کرے ـ اُنہیں بھولنا اُن کے لئے ممکن نہیں تھا ـ اُسی وقت ایک بھونرا اُڑتا ہوا آیا ـ گوپیوں نے دونوں میں (اُودھو اور بھونرا) شیام دیکھا ـ دونوں 'کارے' (کالے) تھے ـ اُنھوں نے کبھی اودھو سے راست اور کبھی بھونرے کے توسط سے اپنی لازوال محبت کا اظہار کچھ ایسے پُراثر انداز سے شروع کیا کہ اُدھو کو نصیحت کا موقع ھی نہیں ملا ـ وہ گوپیوں کی محبت کے بہاو میں خود بہ گئے ـ 'بھرمر گیت' کا قصہ یہی ہے ـ سورداس نے اِس انوکھی جدائی کو شعری تخلیق کا روپ دیا ـ اکثر کہا جاتا ہے کہ سورداس نے اُودھو اور گوپیوں کی گفتگو کے توسط سے نرگن کا خاتمہ اور بھکتی کی ترغیب دی ہے ـ لیکن سور 'نرگن' میں رنگنے والے انسان نہیں تھے ـ گوپیوں کی ایک بڑی تعداد نے 'نرگن' کے بارے میں 'کہا کرو نرگن لے کے ھو، جیوہ کاہہ ہمارے بتا'، 'جہاں یہ اُپدیس دیجے جہاں نرگن گیان' اِتنا ھی کہا ـ 'یہ نیان سنی روکھی ہم کیا کریں گی' یہی اُن کا سوال ہے ـ نرگن سے نفرت بھی اُنہوں نے نہیں کی، چھوڑنے کی بات تو دور رہی ـ یہ کام آگے چل کر نند داس کی گوپیوں نے کیا اِس میں کوئی شبہ نہیں 'جو اُن کے گن ناہیں اور بہیے گن کہاتے ـ بیج بنا ترو جمیں سوھیں تم کہو کہاں تے' اِس طرح کا جواب دینا سور کی گوپیوں کی بس کی بات نہیں ـ وہ جاسیہ آرائی نہیں جانتیں، وہ کہتی ھیں:

اودھو جی ہم ھیں نہ جوگ سکھیئے
جے ھی اُپدیس ھری ملے ہم کو سو ورت نم لیجئے'

اُن کا کہنا ہے کہ ہمارے پاس 'دس بیس' دل تو نہیں ھیں 'ایک ہتو سو گیو شیام سنگ'، اب کس دل سے عبادت (خدمت) کریں ـ ھاں یہ ماننا پڑے گا کہ سورداس کی گوپیاں سبھی ایک جیسی نہیں ھیں ـ کچھ ایسی حسینائیں بھی ھیں جو ہنسی مذاق پسند کرتی ھیں اور سوال کرتی ھیں 'اُدھو یہ نرگن کون دیس کو واسی' ایک منہ زور گوپی نے صاف صاف کہا 'اُدھو بھلی کری تم آئے' کیوں کہ یہ اُلٹے سیدھے علم کی باتیں 'کہی کہی یا دکھ میں برج لوگ ہنسائے' ـ حسیناؤں کو علم سکھانے کی 'اُلٹی ریتی' دکھانے والے اُدھو کو دیکھ کر اس گوپی نے تو یہ بھی کہہ ڈالا 'یہ متھرا کاجر کی کوٹھری' ہے جو وھاں سے جاتا ہے کالا ہوتا ہے ـ بات صحیح بھی ہے، اکرور کالے تھے، اُدھو بھی کالے تھے، بھونرے بھی اُسی رنگ کے ٹھہرے ـ کِسی گوپی نے اُنہیں 'آیو گھوش بڑو بیوپاری' کہہ کر ان پر

طنز کیا، کسی نے 'تم سکھے پڑھائے کبحا کے' اس شبہے کا اظہار کیا ۔ لیکن سبھی کا مقصد رہا 'لوچن چارو چپل کھنجن من رعن ہردے ہمارے' کے درشن پانا ۔ کیوں کہ ان کی 'آنکھیاں ہری درشن کی بھوکی' تھیں ۔ 'اب تک سیام نہیں مانو' تب تک 'سدا رہت پاو سکتو ہم پے' کا مشاہدہ کر رہی تھیں ۔ 'ننو گوپال آ ہیں' 'سیتل لتا'، 'وشم جوال کی پنچ چھوی' لگتی تھی ۔ 'ورتھا ہوتی جما' 'کھگ بولت ورتھا ۔ ورتھا کمول پھولے الی گونجے' معلوم ہو رہا تھا ۔ حقیقت میں سور کی گوپیاں 'درہ ساگر میں مگن بھئی' تھیں ۔ انہیں 'کا ہو کی سدھی نہ رہی' اور 'اس نے پورن پریم دیکھی' مدھوکر یعنی اودھو کو خاموشی اختیار کرنا پڑی ۔ 'سبی گوپی کو پریم نیم اُدھو کو بھولیو' اور وہ بھی 'دھنی گوپ دھنیے سر بھی بنواری' کہنے پر مجبور ہوا ۔ اُس نے اعتراف کیا کہ 'اُپدیس آیو ہتو، موہیں بھیو اپدیس' ۔ اتنا ہی نہیں 'کیسے گوپ کو نہیں' اودھو، یدوپتی کے پاس پہنچے اور انہوں نے کہا 'ایک بار برج آھودیکھو گوپی دکھرائے ۔ گوکل کو سکھ چھانڈی کے کہاں سے ہو نا بھر' ۔ یہی بھکتی کا اثر ہے جسے سریمد بھاگوت میں

نہ پریں نا بھر مکند سے نہ ورتن نہ بھو جما
نہ دانی نہ پتو نہ چیجیا نہ سوچن نہ ورتانج
پری یتے ڈملیا بھگتیا ہری رنید وذم سم

میں بتایا گیا ہے جو پشٹی مارگ کے بالکل موافق ہے ۔ سورداس اسی محبت کی راہ کے راہی ہیں ۔ گوپیوں کی محبت کی انمٹ کہانی سن کر سور کے شری کرشن بھی 'رہے نین جل چھائے'، اور وہ کہنے لگے :

اودھو موھیں برج بسرت ناہیں
ہمسستا کی سندر گگری ارو کنجن کی چھاہیں
وے سربھی، وے بچھر، دوھنی، کھرک دھاوں جاہیں

'یہ متھرا کنچن کی نگری منی مکتا ھل جاھی' انہیں منظور تھا لیکن 'جب ہی سرتی آوت واسکھ کی جیسے امگ تنو ناہیں' کے تجربے سے وہ خاموش رہے ہیں اور 'کبھی کبھی پچھتاھی' کی اُن پر نوبت آتی تھی ۔ بھکت اور بھگوان کے اِس خوبصورت تعلق کا ہی تذکرہ 'سورکاویہ' میں ہوا ہے اور یہی سورکاویہ کا خاص نکتہ ہے ۔

مانا کہ سور نے بھگوان کرشن کی تمام زندگی کے بارے میں نہیں بتایا ۔ بھگوان کی 'بال لیلا' (لڑکپن) اور 'یووں لیلا' (دور شباب) تک وہ محدود رہے لیکن یہ کمی انہوں نے اپنی گہرائی سے پوری کرلی ۔ مکری پرواز کی قوت پر اُن کے پد ہندی نظم کے جگمگاتے ہیرے بنے ۔ سنگیت کے گیت، باجے اور رقص اِن تینوں

پدوں کو سور نے پیش کیا ہے ـ 'سور ساراولی' کے ایک پد میں اُنھوں نے چھتیس مخصوص راگنیوں کے نام خوبصورتی سے پیش کیے ہیں ـ «شری نند نندن پت سگھنگ» جیسے پد میں آلاپ، مردنگ کے بول، ناچوں کے نام اور رقص کے ٹکڑے بڑے فطری انداز میں نظم کیے گئے ہیں ـ سورساگر کے مصدقہ نسخے میں سور کے پدوں پر وقت اور بھاو کے مطابق راگوں کے نام تحریر ہیں ـ سور کی 'برسے میہا مند مند' نام کے پد پر 'ملہار راگنی' نام دیا گیا ہے ـ اور آج بھی برج کے علاقے میں ملہار راگنی کے صاف ستھرے روپ کو ظاہر کرتا ہوا یہ پد سنا جاسکتا ہے ـ ادب اور موسیقی کے خوبصورت سنگم کے سبب آج بھی سور کی تخلیق بڑے بڑے ماہران موسیقی ٹھمری، خیال دھرپد اور گھمار کے روپ میں گاتے نظر آتے ہیں ـ حقیقت میں سور کے علم موسیقی کے بارے میں ایک شاعر نے بے مناسب کہا ہے :

ہاپھن ستارو سور کسو، مکھہ میں مدھرا بول
(کاہرا) کاہورے کے رنگ میں سورداس کو جول

سور کے طرز بیان کی خوبی بہت ہی معمولی بات کو کئی طرح سے کہنے میں ہے ـ بال کرشن کا کھانا پینا سونا کھیلنا جیسی معمولی باتوں کو بڑی تفصیل سے اور کئی بار جوں کا توں بھی سور نے کہا، لیکن ان کے بیان کا ڈھنگ ہی کچھ ایسا ہے، جس سے قاری اُکتاتا نہیں ـ 'سیام بھجا کی سندرتائی' وہ پد ہے جو پورا سیام کی بھجاؤں (بازوؤں) کے بیان میں ختم ہوا، لیکن 'سو بھجنگ'، 'گنگن میں اُترت ادھر مکھہ رہیو جھلائی' جیسے خوب صورت تصور سے اُس کے حسن میں چارچاند لگ گئے ہیں ـ اُن کے طرز بیان کی دوسری خوبی یہ ہے کہ تصور غیر فطری ہوتے ہوئے بھی قاری کے دل ودماغ پر بہت گہرا اثر چھوڑتا ہے ـ کرشن کے حسین روپ کو دل سے نکالنے کی بات اُودھو نے گوپیوں سے کہی ـ اِس کا جواب دیتے ہوئے گوپی نے کہا :

اُر میں ماکھن چور گڑے
اب کیسے ہو نکست ناہیں اودھو، ترچھے ہیں جو اڑے

یعنی : کرشن ہم لوگوں کے دل میں ترچھے ہوکر اڑ گئے، اب اُنہیں نکالیں کیسے ؟ بڑا عجیب تصور ہے، پھر بھی غیر فطری نہیں ـ کوئی لمبی چیز کسی تنگ منہہ والے برتن کے اندر جا کر ترچھی ہو جائے تو اُس کا نکالنا سچ مچ مشکل ہو جاتا ہے ـ کرشن کے بارے میں اِس کا استعمال کرنا سور کی اپنی فہم و فراست پر مبنی ہے ـ تیسری خوبی ہے تشبیہات کا سور کا تصنیفی استعمال ـ اصل میں سور تشبیہات کے عاشق نہیں ـ اُن کی شاعری کا خاص موضوع بھکتی ہے، شاعری دوسرے درجے کی

چیز ہے – لیکن سور کے پدوں میں تشبیہات کا علم اُن کے پیچھے دست بستہ چلتا ہوا نظر آتا ہے –

پھر بھی 'سیا میں ناہیں نا کھی کھایو' جیسے پدوں میں نظر آنے والی فطرت سور کی فنی مہارت کا ثبوت ہے –

سور کی بھاشا سرزمین برج کی عوامی زبان تھی لیکن عوامی زبان کو اُنھوں نے میٹھی آسان مترنم اور اتنا ترقی یافتہ بنایا کہ سور کی جوسو کے ساتھ برج بھاشا کی وسیع خیالی سب جگہ پھیلی – حقیقت میں سور کو 'برج بھاشا کا والمیکی' کہا گیا ہے – پہلی بات تو یہ ہے کہ سور نے عام بول چال کے لفظ اور محاورے جوں کے توں رکھے ہیں – جس سے زبان کی زندہ دلی کے بھاو کو ترغیب ملتی ہے – 'آئی چھاک بلائے سیام' اور 'تم بن اور نہ کوو کو پاندھی'، 'پاوے ہیر پرائی' 'اجامیل گنی کھاھی' 'پیری گھیو پیلو' وغیرہ جیسی متعدد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں – 'تم باندھتی آکاس بات جھوٹھی تو سہے' میں آکاس باندھنا – 'دوے کوڑی کے کاگد مسی کو لاگت ہے بہومول' میں دو کوڑی کا محاورہ عام فہم ہے – صرف آنکھ سے شروع ہونے والے محاوروں میں آنکھی اُدھاری، آنکھی گڑی لاگت، آنکھی نہیں مارت' آنکھی دکھاوت جیسے کئی محاوروں کا استعمال سورداس نے کیا ہے – 'بھرمر گیت' میں تو 'لے آئے ہو نفا جان کے سیسے وستو اکری' مور سورا کور لے گئے وباج سرت اودھو جیسی کئی عوامی کہاوتوں نے زبان کے حسن میں چار چاند لگائے ہیں – اوچٹ، چٹیا، دھکت دھکی جیسے دیہی لفظوں کا استعمال کرکے سور نے عوامی زبان کا حسن قائم رکھا ہے –

جذبات سے پر زبان کا استعمال سور کے اہل زبان ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہے – 'آج جوھری ھی نہ گھاؤں – تو لاجو گنگا جنی کو، 'سادھو سوتنو پتر نہ کہاؤں' میں ویر رس کے مطابق اگیے والی برج بھاشا 'اودھو جاھو تم ہیں ہم نے – سیام تم ہیں یہاں ناہیں پٹھایو تم ہو بیچ بھلائے' استعارے کے لئے موافق روپ اپناتی ہے اور 'انگ انگ رنگ بھری آئے ہو – رنگ بھری پاگ، بھال رنگ سوبھا، رنگ رنگ رین جگائے ہو' میں وصل کے لئے پرکشش تصور ہے – 'بھہرات پھہرات دوانل آیو' میں داوانل کی ہیئت بیان کرنے کے لئے 'جھٹتی جھٹت، اُچٹتی انگار جھنکار چھایو' جیسے لفظوں اور دلیلوں کا استعمال داوانل کے افعال کو منعکس کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں – 'جھلک' سے ہی جھلک، جھلکتی، جھلکوی، جھلکاوے، جھلملتے، جھلملات جیسے الفاظ کا استعمال ایک عام شاعر کے بس کی بات نہیں ہے –
صرف انگریزی میں 'دیکھنا' فعل کے لئے Obse- Perceive, Look, Behold, See,
Take notice, Watch, rve, وغیرہ لفظ استعمال ہوتے ہیں – اسی طرح سور نے

اِسی کے لئے پیکھی، ولوکی، مرکھی، چتوی، دیکھیو، جھانکتی، درسن، جھکتی، پلک جھلوں، درشٹی رھی، نیں بھلاے، اِن الفاظ کا استعمال کیا ہے – ہاں یہ ماننا پڑے گا کہ تک بندی کے لئے سور کہیں نہ کہیں گیں، لیٹیے جیسی توڑ مروڑ بھی کرتے ہیں – ठु، ह्नु کا خوب استعمال کرتے ہیں – سور ساگر کی کئی لہروں میں بھاشا کی روانی اعتدال پر نہیں ہے – لیکن مجموعی اعتبار سے سور نے زبان کا جادب نظر، پرکشش اور مترنم روپ قائم رکھا ہے – اور اُسے نا اُمیدی، یاسیت، جنوں اور دکھ وغیرہ جذبات و احساسات کے موافق رکھا ہے – یہی اُن کی عظیم کامیابی ہے – عربی اور فارسی کے الفاظ کو بھی سورداس نے برج بھاشا میں نبھایا ہے – مسقت کو سور نے 'مسکت' کہکر اسے برج بھاشا کا ایک لفظ بنا دیا – 'کچھو ھوس سکھے جن میری' میں 'ھوس' اور 'سور پاپ کو گٹ درڈ کیو محکم لاتی کوارے' میں 'محکم' لفظ کا استعمال اسی فن کی دلیل ہے – تقریباً ڈیڑھ سو عربی اور فارسی کے لفظوں کو سورداس نے برج بھاشا میں سمو لیا ہے – اِس میں سور کی یکٹ سوئی تلسی سے زیادہ ہے –

کوئی تعجب نہیں کہ ایسے عظیم شاعر کا اثر تلسی کے ساتھ ساتھ پہلے کے شاعروں پر بھی پڑا ہو – سور کے 'رام چرتر' کی بنیاد واضح طور پر بھاگوت ہی ہے لیکن ہندی میں 'رام کاویہ' کے شہنشاہ تلسی داس بھی سور کی شاعری سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہے – 'پات بھری سہری سکلسب بارے بارے' یہ 'کویتاولی' کی مشہور سطریں ہیں – اِن کی اصل سورداس کے 'نو کا ھوبا ھیں لے آؤں' میں پایا جاتا ہے – بن میں گانو کی عورتوں نے سیتا سے اُن کے شوہر کے بارے میں پوچھا: 'کون برن تم دیور سکھی ری، کون تہارو ناتھ' – سیتا نے جواب دیا 'گورن برن میرے دیور سکھی، پیے مم سیام سریر' – ایک مقام پر سور کی سیتا بھی 'راجو ین میں کی مورتی سیسی دیو بتائی' کا سہارا لیتی ہے – 'مانس' میں تلسی اِسی کو بہت ہی خوبصورت شکل عطا کرتے ہیں اور لکھتے ہیں: 'کھجن مجو تری چھے سینی نجاتی تنہی کرے اوپیے سیسی' تلسی کی گیتاولی پر سور کے کاویہ کا خاصا اثر ہے اور وہ فطری بھی ہے –

کہنے کا مطلب ہے کہ مشاہدے و تجربے کے میدان میں سور کی صلاحیت و لیاقت اُن کی گہرائی میں ہے – وسعت میں نہیں – 'راس لیلا' میں جہاں پریم کے ملن سکھ کی خوبصورت تصویریں انہوں نے پیش کیں، وہاں 'بھرمر گیت' میں فراق کے مشاہدے کو سنجیدہ اور وسیع روپ دینے میں کامیابی حاصل کی – سور کا پریم سرنگار سے نرے پہنچ کر مدھر رس میں تکمیل پاتا ہے – یہ جذبہ سور کی شاعری کی انوکھی کشش ہے – مختصر یہ کہ تو سور حقیقتاً بادشاہ ہیں اور اِس میں تلسی بھی اُن کے مقابلے میں

کمزور ہی ثابت ہوں گے ۔ عام بول چال کی زبان برج بھاشا کو ادبی شکل دینے کا سہرا سور کے سر بندھتا ہے ۔ انہوں نے برج بھاشا میں پنہاں صوتی ومعنوی حسن کو وسعت دی اور اُس کے حسن کو مزید نکھار دیا، سنوار دیا ۔ کیا سنسکرت، کیا بدیسی زبانیں، کیا ملکی زبانیں، سب ہی سے کہاوتوں، محاوروں اور الفاظ کو لے کر برج بھاشا کو ترقی دینا سور کا ہی حصہ ہے، اُن کے اِس قرض سے چھٹکارا پانا ممکن نہیں ۔ آچاریہ ہزاری پرساد دویدی جی نے اپنے 'سور ساہتیہ' میں مناسب ہی کہا ہے کہ 'اُنہوں نے اِس نظم میں مذکور زبان کو اِتنی حسین، میٹھی اور پرکشش بنا دیا کہ لگ بھگ چار سو برس تک شمال مغربی ہندوستان کی شعر و شاعری کا سارا دارومدار اِسی زبان پر منحصر رہا'۔ دوراوسط کے عام لوگ سیاسی کش مکش سے ہراساں تھے ۔ یہی یاسیت سورداس جیسے عوامی شاعر میں منقلب ہوئی ۔ اِسی دور میں فنون لطیفہ بام عروج پر پہنچا ۔ سورداس نے اِن فنون کی خصوصیات کو مکمل کیا ۔ تانسین نے موسیقی کو حیات جاوید بخشی اور سورداس نے اُسے شعر میں ڈھال کر شاعری اور موسیقی کا مترنم ملاپ کیا اور اپنے دور کی تصویرکشی کے رواج کے ساتھ انوکھے الفاظ و محاورات سے شاعری کو بھی وقت کے مطابق سانچے میں ڈھالا ۔ مستقل قائم رہنے والے ادب کی کسوٹی پر بھی سورداس کھرے اترتے ہیں ۔ کیونکہ یشودا اور گوپ گوپیوں کا دکھ سکھ دراصل بنی نوع اِنسان کے دکھ سکھ کے احساسات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے ۔ اِسی لیے سورداس کی شاعری کو ملک تک محدود نہیں کیا جا سکتا ۔ وقت کے احساس کی نمایندگی کرتے ہوئے بھی اِس عوامی شاعر نے شاعری میں بین الاقوامی مٹھاس اور محبت کا راگ چھیڑا ہے ۔ لہذا ان کے بارے میں کہا جا سکتا ہے ۔

کدھاں سور کو سرلگیو، کدھا سور کوں پیر
کدھاں سور کو پرلگیو، تن من گھمت سر پر

مترجم : التماس صابر مارہروی

سورداس کی رادھا-کردار اور شخصیت

ڈاکٹر حمیلہ عالی جعفری

سورداس کی تصنیف 'سورساگر' رادھا کرشن کی گوناگوں لیلاؤں کا اظہار کرنے والی عظیم شعری تخلیق ہے ۔ رادھا اس شعری تصنیف کی ہیروئن ہے ۔ یہی رادھا کرشن کے کردار اور شخصیت کی وسعت کی محور ہے ۔ یہی رادھا ایک طرف روحانی طور پر کرشن کی نصف بہتر اور احساس مسرت کی شکل میں منعکس ہے تو دوسری طرف پہلی بار مرد کی دیرینہ محبوبہ اور خانگی عورت کا لباس پہن کر عوام الناس کے درمیان سر زمین عالم پر نازل ہوتی ہے ۔ اس کی شخصیت کی چھوٹی چھوٹی علامتیں لطیف خم اور اندرونی پیچیدگیاں 'سورساگر' کی دسویں فصل میں بڑے باریک موئے قلم سے منضبط ہیں ۔ یہی سبب ہے کہ رادھا کے کردار کی سبک بیچی کاری قاری کو مسحور کر دیتی ہے ۔ «سورداس کی رادھا ایک مکمل عورت ہے، حسن کی مثال معقود ہے، وہ ورنداون کے سبزہ زار پر گھومنے پھرنے والی محبت سے آشنا گوپی (گوالن) ہے، حسن کی زندگی برج بدن پر مرکوز ہے ۔ ان کی سعادت مندی میں، ان کی مسرت و انبساط میں اور ان کے حسن کی گرویدگی میں ۔ سور کی رادھا دنیا اور مافوق الفطرت کی، محبت اور سپاس کی، عشق کی پاکیزگی کی اور دوستی کی اُمید کی ایک صاف شفاف تصویر ہے ۔»[1]

رادھا کرشن کی پہلی ملاقات 'برج کی کھوری' میں بھورا، چکب، ڈوری کھیلتے وقت ہوئی ۔ یہ ملاقات اتفاقی امر نہیں بلکہ ماقبل کا واقعہ ہے ۔ اس واقعے میں نمایاں ہے، حسن کی تازگی ہے اور پاک محبت کی تحریک ہے ۔ نیک سیرت، خوب صورت نوجوان حسینہ پر کرشن فریفتہ ہوگئے ۔ نظروں سے نظریں ملیں اور محبت کی پاکیزہ موجیں مضطرب ہوگئیں ۔[2] ان موجوں کے زور نے برج کی تمام مصیبتوں کو منتشر کردیا، بزرگوں کو متحرک کیا اور نوجوانوں کو جینا سکھا دیا ۔ ہوشیار ہیرو کرشن نے رادھا کو باتوں ہی باتوں میں اپنا گرویدہ بنا لیا اور اپنی پوشیدہ محبت کا اظہار کرتے ہوئے روزانہ ملاقات کرنے کی تدبیر بھی ذہن نشیں کرا دی ۔

1 بھارتی وانمیے میں شری رادھا، پنڈت بل دیو اپادھیائے، ص ۲۲۱

2 سورساگر، پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ۱۲۹۰

ابتدا میں رادھا سادگی کا مجسم نظر آتی ہے - رادھا کی سادگی اور معصومیت پر ہی کرشن فریفتہ ہوئے تھے :

سودھی نپٹ دیکھیت تم کوں ، تاتیں کریت ساتھ [1]
(सूधी निपट देखियत तुमकौं, तातैं करियत साथ।)

یہ معصوم حسینہ دیکھتے ہی دیکھتے چالاک اور چنچل ہوگئی - اس کی زندگی میں غیرمعمولی چاہت ، بے چینی اور انتظار کی کیفیت شامل ہو گئی - کرشن کی پرکشش شخصیت رادھا کو گھر کی چار دیواری سے نکال کر، برج کی گلیوں سے دور کھرک اور ساحل جمنا کے سبزہ زار میں بلانے لگی - موقع پاتے ہی ناگری رادھا ناگر کرشن کو اپنی چالاکی اور خوش طبعی سے بہلانے لگی - ایک دن نند، کرشن کو رادھا کی حفاظت میں چھوڑ گئے - بس پھر کیا تھا - رادھا کو اپنے طور پر رعب داب کا موقع مل گیا :

نند بابا کی بات سنو ہری
موہیں چھانڑی جو کہو جاہوگے ، لیاؤں گی تمکوں گھری
بھلی بھئی تمہیں سونپی گئے موہیں، جان نہ دے ہوں تمکوں
بانہہ تمہاری نیکو نہ چھانڑوں ، مہر کھیجی ہیں ہمکوں
میری بانہہ چھانڑی دے رادھا، کرت اُپر پھٹ بات تیں
سور سیام ناگر، ناگری سوں، کرت پریم کی گھاتیں [2]

(नंद बबा की बात सुनौ हरि।
मोहिं छाँड़ि जौ कहूँ जाहुगे, ल्याऊँगी तुमकौं घरि।।
भली भई तुम्हें सौंपि गए मोहिं, जान न दैहौं तुमकौं।
बाँह तुम्हारी नैंकु न छाँड़ौं, महर हैं खीझि हैं हमकौं।।
मेरी बाँह छाँड़ि दै राधा, करत उपर फट बातें।
सूर स्याम नागर, नागरि सौं, करत प्रेम की घातें।।)

شب تنہائی کے طول نے رادھا کرشن کو قربت کا موقع فراہم کیا، اس کے بعد جب رادھا گھر واپس لوٹی تو اس کے حد و حال میں عجیب تبدیلی دیکھ کر اس کی ماں بہت بے چین ہوئیں - انہیں شبہ ہوا کہ خداخواستہ میری 'کنواری' کو کسی کی نظر بد لگ گئی - مگر چالاک رادھا نے ماں کو طول طویل تمہید کے ساتھ، اپنی پختہ اداکاری کا مظاہرہ کرتے ہوئے یقین دلایا - میری ایک

1 سورساگر، پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ۱۲۹۲
2 ایضاً پد ۱۲۹۹

سہیلی کو 'کالے' (سانپ) نے ڈس لیا ۔ اس کی حالت دیکھ کر مجھے بہت خوف معلوم ہوا ۔ اتنے میں نہ جانے کون کالے رنگ کا ایک 'ٹھوٹا' (عامل) آیا ۔ معلوم ہوا وہ نند کا بیٹا ہے ۔ اس نے جھاڑ پھونک کرکے اس لڑکی کو اس تکلیف سے نجات دلائی ۔ اسی وقت سے میرا دل بے چین اور طبیعت خاموش ہے ۔ [1] نوجوان حسینہ اپنی ماں کی ایک اکیلی اولاد ہے ۔ اس نے اپنی بھولی بھالی قنائل مبہم تیر باتوں سے دردمند ماں کو مغالطہ دے کر ان کی ہمدردی اور نطر عنایت حاصل کرلی ۔ بے چاری ماں رادھا کی ومر آمیری، تلون مزاجی اور چالاکی کیا جانے؟

رادھا اپنی ماں کی دلاری تو ہے ہی، اب اس نے یشودا ماں کو بھی گرویدہ بنا لیا ہے ۔ رادھا کی ہونے والی ساس یشودا نے اس کی چوٹی گوستھی اور اسے نئی اوڑھنی پیش کی ۔ آنچل میں میوے ڈالے ۔ رادھا کی ماں کو بیٹی کے سامنے گالی دے کر مزاحاً کہا ۔ پھر اس نے سورج کی طرف آنچل پھیلا کر روحین کے لئے نیک تمناؤں کا اظہار کیا :

نین بسال، بدن اتی سندر، دیکھت نیکی چھوٹی
سور مہری سبیتا سوں بن وتی، بھلی شیام کی جوٹی [2]

(नैन बिसाल, बदन अति सुंदर, देखत नीकी छोटी ।
सूर-महरि सविता सौं बिनवति, भली श्याम की जोटी ॥)

طنز و مزاح میں رادھا نے یشودا کو بھی مات دے دی ۔ یشودا نے مذاق کرتے ہوئے کہا ۔ میں تیرے باپ سے واقف ہوں، وہ بڑا بے ادب ہے ۔ اس پر رادھا دل ہی دل میں بگڑی ۔ اسے ذرا بھی اچھا نہیں لگا کہ اس کے ماں باپ کو کوئی کچھ کہے ۔ رادھا سے ضبط نہ ہو سکا، کہنے لگی — بابا نے تم سے کیا بے ادبی کی ہے ؟

رادھا انتہائی صاف گو ہے ۔ یشودا ماں رادھا کو چھیڑتی اور قصوروار ٹھہراتی ہیں کہ تو یہاں بن ٹھن کر آتی ہے، کرشن تیرے تصور میں ڈوبے رہنے سے الٹے سیدھے کام کرتے ہیں ۔ تیری نگاہوں میں نہ جانے کون سا جادو ہے حسن کی کشش کرشن

---

1 سورساگر پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ۱۳۱۵
2 ایضاً پد ۱۳۲۰

کو خوش فہمی میں مبتلا کر دیتی ہے ۔ اس وقت رادھا کا جواب بڑا ہی مدلل اور بامعنی ہے ۔ وہ کہتی ہے :

میں کہہ کروں ، ست ہیں نہیں برجتی ، گھرتیں موھیں بلاوے
موسوں کہن توھیں بن دیکھیں ، رھن نہ میرو پران
چھوہ لگتی موکوں سنی بانی ، مہری تمہاری آن [1]

(मं कहा करौं, सुतहि नहिं बरजति, घर ते मोहिं बुलावं ॥
मोसौं कहत तोहिं बिनु देखे, रहत न मेरो प्रान।
छोह लगति मौकौं सुनि बानी, महरि तुम्हारी आन ॥)

رادھا کی چالاکی سانپ کے کاٹنے والی اداکاری میں پوری مہارت سے نمایاں ہوتی ہے ۔ اس باب میں رادھا کی اداکاری دیکھنے کی چیز ہے ۔ ایک طرف رادھا کرشن کی محبت کا رنگ روز بہ روز گہرا ہوتا جاتا ہے ۔ دوسری طرف وصال کرشن میں دقتیں بڑھتی ہی جاتی ہیں ۔ پھر بہ یقین بھی نہیں کہ محبت کو ہمیشہ موافق حالات ہی نصیب ہوں ۔ راہ محبت سکون قلب کا باعث ہوتے ہوئے بھی خاردار ہے ۔ شاعر کے قلم سے متضاد کیفیات کا ذکر رادھا کرشن کی محبت کو اور بھی زیادہ گہرا سا دیتا ہے ۔ ہر حال میں چالاک رادھا بھگوان کی عنایت سے کوئی نہ کوئی راستہ نکال ہی لیتی ہے ۔ رادھا سکھیوں کے ساتھ رہتی ہے ، تب بھی اشاروں کنایوں میں بات چیت ہو جاتی ہے ۔ اتنا ہونے پر بھی رادھا ناجیا ہے ، اپنی عصمت و عفت اور خاندان کے وقار کا لحاظ ہمیشہ رہتا ہے ۔ کرشن کی چالاکی اور تلون مزاجی کی باتیں سن کر وہ انہیں ایسا کرنے سے روکتی ہے ۔ رفتہ رفتہ رادھا کی محبت کا بسم سرور سے جدا ہوکر شک اور ناموافقت کا احاطہ کر لیتا ہے ۔

ایک دفعہ کرشن رادھا کو لے کر غائب ہوگئے ۔ ایسی صورت میں گوپیاں پریشان ہوگئیں ۔ [2] پھر کیا تھا ؟ رادھا پر شبہہ کیا جانے لگا ۔ [3] رادھا بھولی نہیں ، چھوٹی اور ناسمجھ بھی نہیں ہے ۔ ہمیشہ سکھیوں کو مغالطے میں رکھتی ہے اور خود کرشن کی محبت میں ڈوبی رہتی ہے ۔ کرشن کا اپنی طرف بے مثال لگاو دیکھکر رادھا کا دل فخر سے بھر گیا ، جو ایک فطری تقاضا تھا ۔ [4] ناگری رادھا سوچنے لگی کہ میرے برابر نہ تو کوئی حسین ہے اور نہ چالاک ۔ یہی سبب ہے کہ کرشن میرے بس

1 سور ساگر ، پہلا حصہ ، دسویں فصل ، پد ۱۳۴۱
2 ایضاً پد ۱۷۱۳
3 ایضاً پد ۱۷۱۶
4 ایضاً پد ۱۷۱۸

میں ہیں۔[1] اس کے بعد رادھا کی خود پسندی نے عورت کی جڑیں اکھاڑ پھینکیں۔[2] اس عورت کے مشاہدے کی تصویر کتنی لطیف اور پرکشش ہے:

سکھی موہیں موہن لال ملاوے
جیوں چکور چندا کو، کیٹک بھرنگی دھیان لگاوے
بنو دیکھے موہی کل نہ پرتی ہے، یہ کہہ سبنی سناوے
بنو کارن میں مان کیوری، اپنے ہیں من دکھ پاوے
ہا ہا کری کری، پاین پری پری ہری ہری ٹیر لگاوے
سورسیام بنو کوٹی کرو جو، اور نہیں جی آوے[3]

(सखी मोहिं मोहनलाल मिलावैं।
ज्यौं चकोर चंदा कौ, कीटक भृंगी ध्यान लगावैं।
बिनु देखे मोहि कल न परति हूं, यह कह सबनि सुनावैं।
बिनु कारन मैं मान कियौ री, अपनेहिं मन दुख पावैं।।
हा-हा करि-करि, पायन परि-परि हरि-हरि टेर लगावैं।
सूर स्याम बिनु कोटि करौ जो, और नहीं जिय आवैं।।)

اب رادھا کے کردار میں خوف ذرہ برابر بھی نہیں رہی۔ اس میں صرف سچے محبت کرنے والے دل کی حکمرانی ہے، لگن ہے اور ہمیشہ اپنے پیارے سے ملنے کی تمنا ہے۔ پریتم کی محبت پانا ہی اس کا سب سے عزیز مقصد ہے۔

رادھا کو ہر وقت سکھیوں کے مذاق کا اندیشہ رہتا ہے۔ وہ کرشن سے محبت کی بات سکھیوں سے چھپائے رکھتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ سکھیوں اور رادھا کے درمیان بھید بھاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن رادھا ان کو 'دھتا' بتا دینے میں انتہائی ماہر ہے۔ سورساگر میں ایسی کئی کیفیات کا تذکرہ ہے، جس میں سکھیاں رادھا کے سلوک سے تنگ آگئی ہیں۔ لیکن رادھا کی ہوشیاری نے انہیں شکست دی ہے اور آخرکار ان سب کو رادھا کی بے قصوری تسلیم کرنی پڑی ہے۔

رادھا اور تمام گوپیاں محبت میں بے خود ہوکر شرم و حیا کو حقیر سمجھنے لگتی ہیں۔ کرشن رادھا کی سچی لگن اور محبت کو پرکھ کر اس کے ساتھ سیر و تفریح کرتے ہیں۔ وہ باتوں ہی باتوں میں اپنے دل کا درد کرشن کو سنا کر سماجی بندھن، ماں باپ بھائی خاندان وغیرہ کے خوف و ہراس کا ذکر کرتی

1 سورساگر، پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ۱۷۱۹
2 ایضاً پد ۱۷۲۹
3 ایضاً پد ۱۷۳۲

ہے کہ یہ سب کس طرح دل کی اتھاہ گہرائیوں سے امڈتے محبت کے جذبات میں رکاوٹ بنتے ہیں۔ اس پر کرشن نے رادھا کو شرم وحیا اور خاندان کے وقار کے سلسلے میں نصیحت کی۔ کیا کیا جائے؟ زندہ رہنے کے لئے تمام معمولات کی حفاظت کرنا ہوتی ہے۔ اب یہیں سے رادھا کی محبت شوخی کو چھوڑ کر حالات کے تقاضے کے ساتھ سنجیدگی اختیار کرلیتی ہے۔ محبت کی آگ اندر ہی اندر سلگتی ہے جس سے رادھا کی محبت اور بھی کھری، پاک، پختہ اور پوشیدہ ہوکر زوراَمروں نکھرتی جاتی ہے۔ عوامی زندگی میں اس محبت کی پایداری، گہرائی اور وسعت کی پیروی کرنے کی ضرورت ہے۔

رادھا خوبصورتی کا مجسمہ ہے۔ قدرت کی صناعی کی کشادگی اس کے پرکشش پیکر میں ڈھلی ہوئی ہے۔ یشودا کو کسی سے ہی اندیشہ تھا کہ رادھا کا لازوال حسن اور اس کی نظروں کی کشش یقیناً کرشن کو اس کا گرویدہ بنا ڈالیں گے۔ یہ اندیشہ پورا ہوکر رہا۔ کرشن کی محبت کے جذبے نے رادھا کے حسن کو دوآتشہ بنا دیا۔ اس کے حسن میں مزید نکھار سے اس کی سکھیاں شک میں مبتلا ہوگئیں، وہ اسے چھیڑنے لگیں:

وہ پھولی آوتی ری رادھا
مانو ملی انک بھری مادھو، پرگٹت پریم اگادھا
بھرکٹی دھنس نین سر سادھے، بدن بکاس ابادھا [1]

(वह फूली आवति री राधा।
मानहुँ मिली अंक भरि माधौ, प्रगटत प्रेम अगाधा।।
भृकुटी-धनुष नैन-सर साधे, बदन बिकास अबाधा।।)

رادھا کی دل کش نظروں میں شوخی اور چالاکی کی جھلکیوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا کام دیو رقص کر رہا ہے۔ رادھا کرشن کی محبت چھپائے نہیں چھپتی۔ کرشن کی محبت سے مسحور رادھا جب یہاں وہاں اپنی نظریں ڈالتی ہے تو چاندنی بھی پھیکی پڑ جاتی ہے:

رادھا تیرو بدن براجت نیکو
جب تو اِت اُت بنک بلوکتی، ہوت نساپتی پھیکو [2]

(राधा तेरौ बदन बिराजत नीकौ।
जब तू इत-उत बंक बिलोकति, होत निसापति फीकौ।।)

---

1 سورساگر، پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۳۱۴
2 ایضاً پد ۲۳۲۰

شاعراعظم سور نے رادھا کے حسن کا ذکر دو طرح سے کیا ہے: ایک تو رادھا کی جدائی میں پیامبر کے ذریعے، دوسرے کرشن ملن کے بعد سکھیوں کے ذریعے اس حسن کی تصویر کشی میں کوئی مبالغہ نہیں ہے۔ شاعر نے بڑے نرم لہجے میں رادھا کے پیکر حسن کا ذکر کیا ہے۔ رادھا سادگی حسن کا مجسمہ اور خوبصورتی کی دولت ہے۔ دوسری طرح کی عورتیں سر تا پا زیب و زینت سے آراستہ پیراستہ اس کی برابری نہیں کرسکتیں۔ رتی (کام دیو کی زوجہ)، رمبھا (ایک اپسرا)، اُروشی (ایک رقاصہ)، رما (وشنو کی بیوی) وغیرہ بھی رادھا کے حسن مجسم کو دیکھ کر دل میں ایک عجیب سی جھجھک لئے رہ جاتی ہیں۔ کیوں کہ وہ سب 'کنت سہاگی' (محبوب سہاگن) نہیں ہیں۔ لیکن رادھا کرشن کو بے حد عزیز ہے۔ زندہ دل سرتاج کرشن کی جان عزیز کے ہر ایک عضو کی زینت، حد بے حد، بے کنار اور بے اِنتہا ہے۔ للتا (سری کرشن کی زوجہ) کے ذریعے پیش کیا ہوا رادھا کے حسن کا بیان نرالی سج ہے۔ یہاں ایک حیرت انگیز کہانی 'ادبھت ایک انوپم باگ' (अद्‌भुत एक अनूपम बाग) سما کر کرشن کو لبھانے کی تدبیر کی گئی ہے۔[1] سنہری شاخ پیچاں اور چمپاکلی سی رادھا ہری (کرشن) کا سرمایۂ حیات ہے۔[2] نیلے کپڑے کی نقاب سے ڈھکا ہوا نصف چہرہ، پھر اُوپر سے بکھری ہوئی زلفوں کی زینت ناقابل بیان ہے:

آدھو مکھ نیلامبر سو ڈھانکی، بتھری الکیں سو ہیں
ایک دسا منو مکر چاندنی، گھن بجوری من موہے
کبھوں کیس پاچھے لے ڈارتی، نکسن سسی جیوں جوہے
سور سیام پیاری چھبی دیکھت، تربھون اُپما کو ہے[3]

(आधौ मुख नीलांबर सौ ढँकि, बिथुरी अलकें सोहें ।
एक दिसा मनु मकर चाँदनी, घन बिजुरी-मन मोहें ।।
कबहुँ केस पाछें लै डारति, निकसन ससिज्यौं जोहें ।
'सूर' स्याम प्यारी छबि देखत, त्रिभुवन उपमा को हैं ।।)

اپنے اعضا کو زیورات سے سجا کر، گھنگھروؤں کی آواز کے ساتھ، دونوں پیروں میں مرصع پازیب، گورے جسم پر نیلے رنگ کا لہنگا پہن کر جب حسینہ راج ہنس کی چال سے چلتی ہے تو اس کے سڈول اور حسین اعضا کی خوشبو کے باعث بھونرے گونجتے ہوئے ساتھ ساتھ منڈلاتے ہیں۔[4]

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۷۲۸
2 ایضاً پد ۲۸۰۴
3 ایضاً پد ۲۸۰۶
4 ایضاً پد ۳۲۲۸

یوں تو رادھا کے جسم کے ہر ایک عضو کی وضع نرالی ہے، لیکن شاعر نے رادھا کی آنکھوں کی تعریف خاص طور سے کی ہے۔ رادھا کے 'اتی رسال چنچل انیارے' نین (آنکھیں) کرشن کے ہاتھوں میں نہیں سماتے۔ خوبصورت انکھیوں کے درمیان وہ بہت بے چین نظر آتی ہیں۔ اُنہیں 'انیارے نینوں' کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یشودا نے رادھا سے کہا کہ تو 'چشم نمائی' چھوڑ دے۔ آہستہ آہستہ ان معصوم آنکھوں کی نظر میں بانکپن آ گیا، اس میں رس گھل گیا، آرزوئیں مچلنے لگیں۔ وہ متوالی ہوکر گھومنے لگتی ہیں۔ کاجل لگی محبوب کے دل کو سرور بخشنے والی کٹیلی آنکھیں کرشن کو فریفتہ کرکے اشاروں پر نچانے لگیں۔ رادھا کی سیماب آنکھوں کے ناقابل برداشت تیر عشق نے کرشن کے دل کو چھلنی کر ڈالا۔ وہ بڑے بے چین ہوکر ایسے بے قابو ہو گئے گویا برگ نو ہوا کے تیز جھونکے سے گر پڑا ہو۔[1]

حسن کا بے پناہ مجموعہ رادھا کی خوب صورتی جس طرح لاثانی ہے، اُسی طرح اس کی محبت بھی۔ رادھا کا ظاہری حسن اس کے دل میں بھرے عشق کی علامت ہے۔ رادھا کے روئیں روئیں سے عشق کا اظہار ظاہری حسن کی صورت میں عیاں ہوتا ہے۔ رادھا کی تمام خواہشات، تمام افعال، تمام سلوک کرشن کے تئیں بے پایاں اور سنجیدہ محبت کو ظاہر کرتے ہیں۔ حقیقت میں رادھا کرشن محبت کا مجسمہ ہیں، حسن کی تعمیر دوستی کے سانچے میں ڈھل کر ہوئی ہے۔ رادھا نے اپنی محبت کو دنیا کی حیا سے بچانے کے لئے دل کے آئینہ خانہ میں چھپا رکھا ہے۔ سور نے رادھا کو سوالی میرا نہیں، بلکہ ایک سنجیدہ، مستقل مزاج، نفس کش اور محبت کے خاموش مجسمے کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس کا دل عداوت، حسد اور تکبر وغیرہ سے عاری ہے۔ اگر ان جذبات میں سے رائی برابر کوئی جذبہ بھولے بھٹکے آ جاتا ہے تو شاعر نے انتہائی چابک دستی سے اسے مٹایا ہے۔ کرشن کے دل میں اپنی شبیہ کا عکس دیکھ کر رادھا کو حسد بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کا پچھتاوا رادھا کے پیکر اور کردار کو مزید نکھار دیتا ہے۔

اکثر رادھا اور کرشن بے قابو ہوکر ملاقات کے لئے مضطرب ہو جاتے ہیں۔ دونوں کی حالت یکساں ہوتی ہے۔ یشودا ماں کو کرشن کے علی الصباح بیدار ہونے پر حیرت ہوتی ہے: 'کہا آجو اچرج کیو، تم اٹھے سکارے۔' لیکن کیا کیا جائے؟ محبوب کو عشق کی طلب تھی[2] اور وہاں رادھا کی 'رینی بہانی کٹھن سوں، من متھ

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۳۰۷

2 ایضاً پد ۲۰۸۳

بت مارے ' کی کیفیت تھی۔ کرشن کی سچی محبت نے عقل دی۔ فوراً ہی 'موتی سری' توڑ کر دامن میں باندھ لی (چھپالی) اور ماں سے اس کے گم ہو جانے کا بہانہ کردیا۔ [1] اب موتی سری کی تلاش کے لیے باہر جانے کا ایک بہانہ ہاتھ آ گیا۔ رادھا نے ماں سے اجازت لی اور وہ یہی تنہا جانے کی۔ ہار کے بہانے ہوشیار چالاک رادھا کرشن سے ملاقات کر کے اور اپنی تمنائے دلی کی پیاس بجھا کر گھر لوٹ آئی۔ یہ رادھا کی عجب شان ہے جو اسے کرشن کے اور قریب کر دیتی ہے :

پرم چتر ورش بھانو دلاری
یہ متی رچی کرشن ملی نے کی، پرم پنیت مہاری
اُت سکھ دیو نند نندن کوں، اِتہیں ہرش مہتاری [2]

(परम चतुर वृषभानु दुलारी।
यह मति रची कृष्न मिलिबे की, परम पुनीत-महारी।
उत सुख दियौ नंद-नंदन कौं, इतहिं हरष महतारी॥)

کرشن کو 'نہ دیکھنے' اور 'نہ پہچانے' کا انوکھا سادہ جذبہ رادھا نے اپنی سکھیوں کے درمیان قائم کیا ہوا ہے۔ یہ جذبہ رادھا کے کردار میں بڑا پن پیدا کرتا ہے۔ سکھیاں جب رادھا کو چھیڑتی ہیں اُس وقت وہ ایسی بن جاتی ہے گویا اس نے کرشن کو دیکھا ہی نہ ہو۔ مگر 'چتر ور ناگری' نے 'مہا سی لکھی لیو، پرے سکھی سنگ تہیں نہیں جسایو' [3] رادھا کہتی ہے : 'کرشن کون ہیں؟ کالے ہیں یا گورے؟ کہاں رہتے ہیں؟ سچ کہتی ہوں میں نے اُنہیں خواب میں بھی نہیں دیکھا'۔ [4] اس طرح رادھا کی کرشن سے ناواقفیت کا اظہار سکھیوں کا دل لبھا لیتا ہے۔ وہ بڑی مہارت سے بلا خوف سکھیوں کے شک و شبہات دور کرتی ہے اور سکھیاں اپنی مسلسل بدگمانی پر سرمندہ ہوکر پشیماں ہو جاتی ہیں۔

ایک دفعہ ایک تیز طرار سکھی نے رادھا سے راز جاننا چاہا۔ مگر رادھا کی سنجیدگی نے ماحول کو مزید سنجیدہ بنا دیا۔ سکھیوں کی تدبیر ناکام رہی۔ کیوں کہ :

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ٢٥٨٣
2 ایضاً پد ٢٦٣٣
3 ایضاً ، پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ٢٣٣٧
4 ایضاً پد ٢٣٣٩

چتر چتر کی بھینٹ بھئی
وہ تو نٹھر مون ہے بیٹھی، ان سبھنی لکھی تاھی لئی [1]
(चतुर चतुर की भेंट भई।
वह तो निठुर मौन ह्वै बैठी, इनि सबहिनि लखि ताहि लई।)

سب کو حیرت ہوئی کہ رادھا کو خاموش برت کی تعلیم کس نے دی؟ رادھا نے کہا: پہلے مجھے یہ بتاؤ کہ تم میری سکھی ہو یا دشمن؟ تم فضول ہی کرشن سے ملنے کی بات کرتی ہو، جسے میں نے خواب میں بھی نہیں دیکھا اس کے لئے مجھے تنگ کرتی ہو۔ وہ کہتی ہے:

تم سوں کچھو دراو ہے میرو
کہاں کانھ، کہاں میں سنی سجنی، برج گھر گھر ہے گھیرو
اور کہت سب موھیں نہ ویاپے، تمہو کہو یہ وانی [2]
(तुम सौं कछु दुराव है मेरौ।
कहाँ कान्ह, कहँ मैं सुनि सजनी, ब्रज-घर घर है घेरौ॥
और कहत सब मोहिं न ब्यापै, तुमहु कहो यह बानी॥)

محبت کی اس راہ میں سکھیوں کا اعتماد اور تعاون حاصل کرنے کے لیے اسنے بڑی چابکدستی سے ایک تجویز رکھی:

کیسے ہیں نند سوں کنھائی
دیکھے نہیں نین بھری کبھوں، برج میں رہت سدائی
سکوچتی ہوں اک بات کہتی توھیں، سو نہیں جاتی سنائی
کیسے ہوں موھیں دکھاوھو ان کوں، یہ میرے من آئی
اتی ہیں سندر کہیت ہیں وے، موکوں دیہو بتائی
سورداس رادھا کی بانی، سنت سکھی بھرمائی [3]
(कैसे हैं नंद-सुवन कन्हाई।
देखे नहीं नैन भरि कबहू, ब्रज में रहत सदाई॥
सकुचति हौं इक बात कहति तोहिं, सो नहिं जाति सुनाई॥
कैसै हुं मोहिं दिखावहु उनकौं, यह मेरे मन आई॥
अतिहीं सुंदर कहियत हैं वै, मोकौं देहु बताई।
सूरदास राधा की बानी, सुनत सखी भरमाई॥)

---

1 سورساگر، پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۳۴۷
2 ایضاً پد ۲۳۵۰
3 ایضاً پد ۲۳۵۴

رادھا کی باتیں سنکر سکھیاں انگشت بہ دنداں رہ گئیں۔ انہیں حیرت ہوئی کہ جس رادھا نے کرشن کو کبھی نہیں دیکھا اس کی کہانی نرح میں کیوں پھیل رہی ہے ؟ وہ کھلے طور پر کہہ دیتی ہیں :

جو ہم سنتی رہیں سو ناھیں، ایسیں ہی یہ بایو بہانی [1]

(जो हम सुनति रहीं सो नाहीं, ऐसौं ही यह बायु बहानी।)

رادھا کی چالاکی سے بھری باتیں بڑی سنسنی خیز ہیں۔ سکھیوں نے رادھا سے وعدہ کیا کہ وہ اسے کرشن کا دیدار ضرور کرا دیں گی۔ ایک دن بہانے وقت اچانک کرشن آ گئے۔ رادھا نے سکھیوں سے نظر بچا کر کرشن کے بے نظیر پیکر کا جی بھر کے دیدار کیا، مگر سکھیوں سے یہ بات پوشیدہ نہ رہ سکی۔ وہ دریافت کرنے لگیں۔ اب تو کرشن کا دیدار ہوگیا۔ وہ تمہیں کیسے لگے ؟ رادھا چند لمحے خاموش رہی اور اصرار کرنے پر اس نے کہا ۔۔۔ مجھے حیرت ہوتی ہے کہ جو کرشن نے کمار ہے، اسے ان دو آنکھوں سے کس طرح دیکھا جاسکتا ہے ؟ سکھیوں نے چٹخارے لے لیکر کرشن کے حسن کی تعریف کی، پھر بھی رادھا کو یقین نہیں آیا کہ سکھیوں نے کرشن کو دیکھا ہوگا :

تم دیکھے میں نہیں پتیانی
میں جانتی میری گتی سب ہی، یہہ سانچ اپنیں من آنی
جو تم انگ انگ اولوکیو، دھنیے دھنیے مکھہ استتی گانی
میں تو ایک انگ اولوکتی، دوؤ نین گئے بھری پانی
کنڈل جھلک کپولنی آبھا، میں تو اتنے ہی ماجھہ بکانی
اک ٹک رھی نین دوؤ روندھے، سور سیام کوں نہیں پہچانی [2]

(तुम देखे मैं नहीं पत्यानी।
मैं जानति मेरी गति सबहो, यहै साँच अपनै मन आनी।
जो तुम अंग-अंग अवलोक्यौ, धन्य-धन्य मुख अस्तुति गानी।
मैं तौ एक अग अवलोकति, दोऊ नैंन गए भरि पानी।।
कुंडल-झलक कपोलनि आभा, मैं तौ इतनेहि माँझ बिकानी।
इकटक रही नैन दोउ रूँधे, सूर स्याम कौं नहिं पहिचानी।।)

رادھا سمجھتی ہے کہ اس کی طرح ہی سب کی کیفیت ہے ۔ اس کی نظر کرشن کے ایک عضو پر ہی الجھ کر رہ جاتی ہے ۔ اس کی آنکھیں آب دیدہ ہو جاتی ہیں۔

---

1 سورساگر، پہلا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۳۵۵
2 ایضاً ، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۴۰۰

سکھیاں چاہے کرشن کے روئیں روئیں پر نظر دوڑائیں، لیکن رادھا ان کے عارض ورخسار کے حسن پر مرمٹی ہے۔ ان کا حسن ہر لحظہ کچھ اور ہی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کرشن کے حسن کو رادھا کی مشتاق نظروں نے اور بھی سنسنی خیز بنا دیا ہے۔ یہ سنسنی خیزی دیدار حسن ہے جس کا مطالبہ گوپیاں رادھا سے کرتی ہیں۔ اس حقیقت سے واقف ہوکر سکھیاں رادھا کے 'ایک جان' ہونے کی ہمت افزائی کر کے مطمئن ہو جاتی ہیں۔—

سنہو سکھی رادھا کی بانی
ہم کوں دھنیے کہاتی آپن دھک یہ نرمل اتی جانی
آپن رنک بھئی ہری دھن کوں، ہم ہیں کہتی دھن ونت
یہ پوری، ہم نپٹ ادھوری، ہم است، یہ ست
دھک دھک ہم، دھک بدھی ہماری، دھنیے رادھیکا ناری
سور سیام کوں اہی پہچانیو، ہم بھئی ات گنواری [1]

(सुनहु सखी राधा की बानी।
हमकौं धन्य कहति आपुन धिक यह निर्मल अति जानी।
आपुन रंक भई हरि धन कौं, हमहिं कहति धनवंत।
यह पूरी, हम निपट अधूरी, हम असत, यह सत।।
धिक-धिक-हम, धिक-बुद्धि हमारी, धन्य राधिका नारि।
सूर स्याम कौं इहि पहिचान्यौ, हम भई अत गँवारि।।)

ایک دن سکھیوں نے رادھا کو کرشن سے ملتے ہوئے دیکھا۔ سکھیوں کی ایک پرانی شرط تھی کہ اگر رادھا کرشن کو باہم ملتے دیکھیں گے تو رادھا کی نتھنی اور کرشن سے زعفرانی لباس لے لیا جائے گا۔ اس کو پورا ہونے کے لئے ایک سکھی نے نتھنی مانگی، لیکن منطقی رادھا نے اسے اپنی تیز فہمی سے شرمندہ کر دیا۔ رادھا نے کہا:

کبھے کہن موکوں تم آئیں
اِتنیں بے اُتنیں تم سب ملی، کاہیں ایسیں دھائیں
نے سری ایک لے ھگی کو کو، پیتامبر نہ دکھاوھو
نے سری ارو پیتامبر لے، تب گھر جائی سماوھو
تاری ایک بحت کے دوؤ، اِتنوئی گیان وچارو [2]

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۳۰۵
2 ایضاً پد ۲۵۷۲

(कहूं कहन मोकौं तुम आई।
इततें ये उततें तुम सब मिलि, काहूं ऐसें धाई॥
बेसरि एक लेहुगी को को, पीताबर न दिखावहु।
बेसरि अरु पीताबर लै, तब घर-घर जाइ सुनावहु॥
तारी एक बजत कै दोऊ, इतनोइ ज्ञान बिचारौ॥)

رادھا کی سکھیوں نے ایک بار کرشن کو رادھا کے گھر سے نکلتے دیکھا۔ اب ان کا شبہ اور بھی یقینی ہوگیا۔ ایک چشم دید ثبوت ان کے ہاتھ آگیا۔ ان کی خوشی کی انتہا نہ رہی۔ سب سکھیاں ایک ساتھ رادھا کے پاس پہنچیں۔ رادھا نے حالات کو سنبھالنے کے لئے پھر خاموشی اختیار کرلی۔ گوپیوں نے رادھا سے اس کی اُداسی کا سبب دریافت کیا۔ رادھا نے مضطربانہ انداز میں کہا:

آجو سکھی ارونودے میرے، نینن کوں دھوکھ بھیو
کی ہری آجو پنتھ اھیں گونے، سیام جلد کی اُنیو
کی بگ پانتی بھانتی، اُر پر کی مکت مال بہو مول
کیدھو مور مدت ناچت، کی برہ مکٹ کی ڈول
کی گھن گھور گمبھیر پراپ اُٹھی، کی گوالنی کی ٹیرنی
کی دامنی کوندھتی چہوں دسی، کی سبھگ پیت پٹ پھیرنی
کی بن مال لال اُر راجتی، کی سرپتی دھنو چاہ[1]

(आजु सखी अरुनोदय मेरे, नैननि कौं धोख भयौ।
की हरि आजु पथ इहिं गवने, स्याम जलद की उनयौ॥
की बग पाँति भाँति, उर पर की मुकुत-माल बहु मोल।
कीधौं मोर मुदित नाचत, की बरह-मुकुट की डोल।
की घनघोर गँभीर प्रगट उठि, की ग्वालनि की टेरनि।
की दामिनी कौंधति चहुं दिसि, की सुभग पीत पट फेरनि।
की बनमाल लाल-उर-राजति, की सुरपति-धनु चाह॥)

سکھیاں جس پکڑ کے لئے آئی تھیں، وہ ممکن نہ ہوسکی۔ رادھا کے لئے ان کے زاویۂ نظر میں تبدیلی آگئی۔ وہ رادھا کی صدق دل کی تعریف کرنے لگیں کہ وہ کتنی پاک باطن اور نیک نام ہے:

رادھا کو کچھو اور سبھاؤ
ہم دیکھتی ھری کوں اورین انگ، یہ نرکھتی ستی بھاو
یہ ہے بنو کلنک کی ساجھی، ہم کلنک میں سانی

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۶۷۶

ہم ہری کی داسی سم ناہیں، یہ ہری کی پٹ رانی
یا کی استتی ہم کہہ کری ہیں، رسنا ایک نہ آوے [1]

(राधा कौ कछु और सुभाउ।
हम देखति हरि कौं औरैं अँग, यह निरखति सतिभाउ॥
यह है बिनु कलंक की साँची, हम कलंक में सानी।
हम हरि की दासी सम नाहीं, यह हरि की पटरानी॥
याकी अस्तुति हम कह करि हैं, रसना एक न आवै॥)

اس طرح متعدد بار سکھیاں رادھا کے رویے سے برہمی ہوتی ہیں، مگر رادھا کی مستعدی انہیں شکست دے کر قابو میں کرلیتی ہے۔ تمام گوپیاں بڑی آسانی سے رادھا کی برتری تسلیم کرلیتی ہیں.

رادھا پرم نرمل ناری
کہتی ہوں من کرمنا کری، ہردے دویدھا ٹاری
سیام کوں اک تہیں جانیو، دراچاری اور
جیسیں گھٹ پورن نہ ڈولے، ادھ بھرو ڈگڈور
دھنی دھن کبھوں نہ پرگٹے، دھرے تاہی چھپائی
ہیں مہانگ سیام پایو، پرگٹی کیسیں جائی [2]

(राधा परम निर्मल नारि।
कहति हौं मन कर्मना करि, हृदय-दुविधा टारि॥
स्याम कौं इक तुहीं जान्यौं, दुराचारिनि और।
जैसें घट पूरन न डोलै, अध भरौ डगडौर॥
धनी धन कबहू न प्रगटै, धरै ताहि छपाइ।
है महानग स्याम पायौ, प्रगटि कैसें जाइ॥)

رادھا کی تمام دل کشی، دانش مندی، خوش مزاجی، سادگی، کرشن کی محبت میں سمائی ہوئی ہے جو لاجواب و لاثانی ہے۔ اس کے رونگیں رونگیں میں کرشن کی محبت بسی ہے، جو دل، قول اور فعل سے صاف ظاہر ہوتی ہے۔ کرشن میں ہی رادھا کے حسن اور صفات کی تکمیل ہے۔ اس کے بغیر رادھا کی کوئی اپنی علاحدہ ہستی نہیں ہے۔ کرشن کے دیدار کے بغیر نہ اس کے دل کو چین ہے اور نہ نگاہوں کو۔ اس کی دونوں آنکھوں کو قرار نہیں ہے۔ پلکیں بہت برے ہیں، جو آڑ کر لیتے ہیں، یہ بے مروت سخت دل کرشن کے ساتھی معلوم ہوتے ہیں۔ محبت کے اس راستے میں

1　سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۶۷۸
2　ایضاً　پد ۲۳۶۱

سعی اور انتظار کرتے کرتے رادھا اکتا چکی ہے۔ اس کی حالت دھان کے اس انکر جیسی ہے، جو پانی کی کمی کے باعث سوکھ گیا ہے:

هری درسن کی سادھ موئی
اڑیے اڑی پھرتی نینی سنگ، پھر پھوٹیں جیوں آک روئی
جانو نہیں کہاں تیں آوتی، وہ مورتی من ماھیں اوئی
بن دیکھے کی بتھا برھنی، اتی جر جرتی نہ جات چھوئی
کچھو وے کہتی کچھو کہی آوت، پریم پلک سیم سوید چوئی
سوکھتی سور دھان انکرسی، بن برشا جیوں مول توئی [1]

(हरि-दरसन की साध मुई ।
उड़ियं उड़ी फिरति नैननि सँग, फर फूटे ज्यौं आक-रुई ॥
जानौ नहीं कहाँ तें आवति, वह मूरति मन माँहि उई ।
बिनु देखे की बिथा बिरहिनी, अति जुर जरति न जात छुई ॥
कछुवं कहति कछू कहि आवत, प्रेम पुलक स्यम स्वेद चुई ।
सूखति सूर धान-अकुर-सी, बिनु बरषा ज्यौं मूल तुई ॥)

جب سے رادھا کے دل میں کرشن کی محبت جاگی ہے، اس وقت سے اسکی آنکھوں کی نیند بھی غائب ہوگئی ہے۔ دل میں ہر وقت چاہ کا جذبہ موجزن رہتا ہے۔ کرشن سے ملاقات کے سوائے اسے اور کچھ اچھا نہیں لگتا۔ رادھا کا دکھ بے حس و حرکت بچے کی تکلیف کے مانند ہے، جسے صرف خاموشی سے برداشت کیا جا سکتا ہے:

جب تیں پریتی سیام سوں کینھی
تا دن تیں میرین ان نینی، نیکھوں نیند نہ لیں ہیں
سدا رہے من چاک چڑھیو، سو اور نہ کچھو سہای
کرت اپای بہت ملبے کوں، یہے بچارت جای
سور سکل لاگتی ایسی یے، سو دکھ کاسوں کہیے
جیوں اچیت بالک کی بیدن، اپہیں ہی تن سہیے [2]

(जब तें प्रीति स्याम सौं कीन्ही ।
ता दिन तें मेरें इन नैननि, नैंकहु नींद न लीन्हीं ॥
सदा रहें मन चाक चढ़यौ, सो और न कछू सुहाइ ।
करत उपाइ बहुत मिलिबे कौं, यहै बिचारत जाइ ।
सूर सकल लागति ऐसोयै, सो दुख कासौं कहियै ।
ज्यौं अचेत-बालक की बेदन, अपनें ही तन सहियै ॥)

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۳۷۳

2 ایضاً پد ۲۳۸۳

رادھا کتنی فرماں بردار ہے۔ ایک دن کرشن اچانک آنگن میں آ گئے۔ رادھا نے بزرگوں سے نظر بچا کر اشارے سے کورنش کیا۔ کرشن نے کورنش تسلیم کیا۔ رادھا محبت میں متوالی ہوگئی۔ اسے بے حد افسوس ہوا کہ کرشن آنگن میں آئے اور وہ بزرگوں کی موجودگی کی وجہ سے ان کی خدمت کرنے سے محروم رہ گئی۔ سکھیوں نے سمجھایا —— کرشن نے تیری خدمت کا احساس کر لیا ہے، افسوس کرنے کی ضرورت نہیں۔ تم ایک جان دو قالب ہو۔ پھر بھی رادھا گھر بھر کو برا بھلا کہتی رہی۔ بےچاری کیا کرے؟ وہ کرشن کے رنگ میں رنگی ہے۔ فرط جذبات سے مغلوب ہوکر اس کی زبان سے کرشن کا نام ہی ادا ہوتا ہے۔ اسے اپنے تن بدن کا ہوش بھی نہیں ہے۔ شرم و حیا کی پاسداری بھی نہیں رہی ہے۔ آخر میں سکھیاں اس کی خوش قسمتی پر رطب اللسان ہیں:

سنہو سکھی رادھا سری کو ہے
جو ہری ہے رتی پتی من موہن، یا کو مکھ سو جو ہے
جیسو سیام ناری یہ تیسی، سندر جوری سو ہے
یہ دوادس وہیو دس دوہے کو، برج جوتنی من موہے
میں ان کو گھٹی بڑھی نہیں جانتی، بھید کرے سو کو ہے
سور سیام ناگر، یہ ناگری، ایک پران تن دو ہے [1]

(सुनहु सखी राधा सरि को है ।
जो हरि है रति पति-मनमोहन, याकौ मुख सो जो है ।।
जैसौ स्याम नारि यह तैसी, सुंदर-जोरी सो है ।
यह द्वादस वहऊ दस द्वै कौ, ब्रज-जुवतिनि मन मोहै ।।
मैं इनकौं घटि बढ़ि नहिं जानति, भेद करै सो को है ।
सूर स्याम नागर, यह नागरि, एक प्रान तन दो है ।।)

جب رادھا کرشن تنہائیوں میں ملتے ہیں تو محبت کا سمندر سبھر کر ساحل کی حدود کو توڑ دیتا ہے۔ شاعر نے حسین رادھا کو مسرت بخشنے والی، شرم و حیا کی پتلی، شیریں دھن، دلربا، حسن باراں اور کرشن کو بس میں کر لینے والی ہیروئن کی شکل میں منعکس کیا ہے۔ اپنے حسین پیکر، مٹھاس، دلربائی اور صفات سے مختص کرشن کو قابو میں کر لینے والی رادھا وقت وصال میں کرشن کو گرویدہ بنا لیتی ہے۔ اتنے پر بھی لطف وصال کی خواہش باقی رہتی ہے۔ کیوں کہ ایک تو پوشیدہ محبت کو طشت ازبام ہونے سے بچانے کی تدبیر کرنی پڑتی ہے۔ وصال کے مواقع بڑی رکاوٹوں کے بعد اور ہجر کی جان لیوا صعوبتوں سے گزر کر بڑی مشکل سے نصیب ہوتے ہیں۔ جو انتہائی کم اور غیر اطمینان بخش ہوتے ہیں۔ دوسرے کرشن کے ہرجائی پن پر

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۲۵۲۱

رادھا کو اندیشہ لگا رہتا ہے ـ لہذا ہر بار کی ملاقات میں ایک نئی مسرت، نئی تحریک اور ایک نیا جوش موجزن رہتا ہے ـ شاعر نے جہاں ہرجائی کرشن کے ساتھ رادھا کی پوشیدہ محبت کی تصویرکشی کر کے انسانی دلی کیفیات کے حقائق کا اظہار کیا ہے، وہیں رادھا کے کردار میں مختلف جذبات کو اجاگر کر کے ایک خصوصیت پیدا کر دی ہے ـ کرشن کی لمحہ بھر کی بھی جدائی جس کے لئے ناقابل برداشت ہے، اس رادھا کو صبر کرنا پڑتا ہے ـ شاعر نے رادھا کو شادی‌شدہ عورت کی شکل میں پیش کیا ہے ـ ان چیزوں نے رادھا کرشن کی محبت کو اور بھی زیادہ پختگی عطا کی ہے ـ وصال کے وقت رادھا خوشی و سرور، فرحت و انبساط کے ساتھ عمیق اور سنجیدہ محبت کا مجسم دکھائی دیتی ہے ـ وصل کے موقع پر اس کی چال ڈھال میں قدم قدم پر خوشی و مسرت کے پھول بکھرے نظر آتے ہیں ـ کرشن کے علاوہ، وہ دوسرے لوگوں کے سامنے سنجیدہ اور سنجیدہ ھی دکھائی دیتی ہے ـ وصل و ہجر کے اکثر مواقع ایسے ہیں، جہاں اس کے کردار میں وقار، سنجیدگی اور استقلال کو نمایاں کیا گیا ہے ـ

کرشن کے متھرا کے قیام کے دوران رادھا کی سنجیدہ محبت کے اصل امتحان کا وقت آتا ہے ـ سورداس نے ارادتاً اس سلسلے میں رادھا کا ذکر کم ھی کیا ہے ـ لیکن پھر بھی جہاں رادھا کا ذکر ہے، وہاں جسم، آواز اور حرکات سے سنجیدہ محبت کے کرب، اضطراب، بے بسی و ناچاری کا اظہار بھی ہوتا ہے ـ اس حالت جدائی میں رادھا کی چالاکی، مسرت، الھڑپن اور اس کی وہ تمام خوبیاں، جس سے کرشن گرویدہ ہوئے تھے، جن خوبیوں کی سکھیوں نے کبھی عقیدت سے تعریف اور نفرت سے مذمت کی تھی، سب بکھر جاتے ہیں ـ سب سے پہلے رادھا کرشن کی جدائی کے غم کو اپنے سینے سے لگائے، سر نیچا کیے، کرشن کی تصویر بناتی ہوئی نظر آتی ہے ـ اس کی آنکھوں سے متواتر اشک مترشح ہو رہے ہیں ـ انگلیاں کرشن کی صورت گری میں مصروف ہیں ـ آنکھوں کو صبر کا دلاسا دینے کے لئے، دل میں نقش تصور کو تصویر کی شکل دینا ممکن ہے لیکن کان کرشن کی شیریں گفتاری کے لئے بے حد بےچین ہیں، انہیں کس طرح آسودہ کیا جائے:

سوچتی رادھا لکھتی نکھتی میں، بجن نہ کہتی کنٹھ جل تراس
چھتی پر کمل، کمل پر کدلی، تا پر پنکج کیو پرکاس
تا پر الی سارنگ پر سارنگ، سارنگ رہو لے کیہوں ناس
تہنہ اری پنتھ پتا جگ ادب، نارح سی رنگ بھیو اماس
سارنگ مکھ تیں پرت انو ڈھری، منی سو پوجتی تپتی ساس
سورداس پربھو ہری برھا رپو، داھت انگ دکھاوت پاس[1]

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۳۳۰۶

(सोचति राधा लिखति नखनि मैं, बचन न कहति कंठ जल त्रास ।
छिति पर कमल, कमल पर कदली, ता पर पंकज कियौ प्रकास ॥
ता पर अलि सारंग पर सारंग, सारंग रिपु लै कीन्हौ बास ॥
तहँ अरि पंथ पिता जुग उदित, बारिज बिबि रंग भयौ अभास ॥
सारंग मुख तैं परत अंबु ढरि, मनि सिव पूजति तपति बिनास ।
सूरदास प्रभु हरि बिरहा रिपु, दाहत अंग बिखावत-बास ॥)

رادھا کبھی کبھی کرشن کی یاد میں اتنی کھو جاتی ہے کہ وہ رو پڑتی ہے۔ اپنے دل کے درد کو زبان سے ادا کرنا ممکن نہیں ہے اور اگر اس کی سعی کرتی بھی ہے تو زبان لڑکھڑانے لگتی ہے۔

رادھا کی جدائی شاعر نے گوپیوں کے ذریعے ظاہر کی ہے۔ گوپیاں ایک بار پھر کرشن سے ملنے کی تمنا کرتی ہیں۔ لیکن رادھا کی حالت زیادہ غور طلب ہے۔ کرشن ادھو کو برج روانہ کرتے وقت دل میں 'برش بھانو ستا سنگ' کے سکھ کا تصور کرتے ہیں، کیوں کہ ان کے دل میں بھی رادھا کی لافانی محبت پوشیدہ ہے۔ ایک بار کسی سکھی نے یہ اطلاع دی کہ کرشن جیسی شکل و شباہت کا کوئی مرد آرہا ہے۔ لیکن رادھا نے دروازے کی آڑ سے ہی اندھیرے میں کہا:

ہری جو آئے تو بھلی کینہیں
مو دیکھت کہی اُٹھی رادھیکا، انک تمر کوں دینہی
تن اتی کمپ برہ اتی ویاکل، ار دھکے دھکی اتی کینہی
چلت چرن گہی رہی گئی گری، سوید سلل بھئی بھینی
چھٹی نہ بھج، ٹوٹی بلیاولی، پھٹی کنچکی جھینی
مو پریم کی پرنی پریوا، یاہی دیں پڑھی لینی
اولوکت اہی بھانتی رماپتی، مانو اہی منی چھینی
سورداس پربھو کہوں کہاں لوں، بھئی ایان متی ہینی [1]

(हरि जू आए सो भली कीन्हीं ।
मो देखत कहि उठि राधिका, अंक तिमिर कौं दीन्ही ॥
तन अति कंप बिरह अति व्याकुल, उर धुक धुकि अति कीन्ही ।
चलत चरन गहि रही गई गिरि, स्वेद सलिल भई-भीनी ॥
छुटी न भुज, टूटी बलयावलि, फटी कंचुकी झीनी ।
मनौ प्रेम की परनि परेवा, याही तैं पढ़ि लीनी ।
अवलोकत इहिं भांति रमापति, मानौ अहि मनि छीनी ।
'सूरदास' प्रभु कहाँ कहाँ लौं, भई अयान मति हीनी ॥)

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۴۷۶۳

مذکورہ تصویر میں رادھا کی گہری محبت، اِنکساری اور خودداری کی نقش کشی ہے - ادھو اور گوپیوں کے مابین بحث و مباحثے میں رادھا سامنے نہیں آئی - گوپیوں نے ہی رادھا کی کیفیت بیان کی ہے :

اتی ملین برش بھانو کماری
ہری سرم جل بھینجیو اُر انچل، تہیں لالچ نہ دھواوتی ساری
ادھ مکھ رہتی انت نہیں چتوتی، جیوں گتھ ہارے تھکت جواری
چھوٹے چکر بدن کمہلانے، جیوں نلنی ہمکر کی ماری
ہری سندیس سنی سہج مرتک بھئی، اک برھنی، دوجے الی جاری [1]

(अति मलीन वृषभानु कुमारी ।
हरि स्रम जल भींज्यौ उर अंचल, तिहिं लालच न धुवावति सारी ॥
अध मुख रहति अनत नहिं चितवति, ज्यौं गथ हारे थकित जुवारी ।
छूटे चिकुर बदन कुम्हिलाने, ज्यौं नलिनी हिमकर की मारी ॥
हरि संदेस सुनि सहज मृतक भई, इक बिरहिनि, दूजे अलि जारी ॥)

رادھا ادھو سے بہت ہی کم ملی ہے - لیکن پھر بھی برج میں ادھو کے دل پر رادھا کے کرب کا سب سے زیادہ اثر ہوا - اُنھوں نے متعدد بار کرشن سے برج جانے کے لئے اِصرار کیا - وہ رادھا کی غیر حالت نہ دیکھ سکے - اس کے آنسوؤں کے تیز بہاؤ میں برج غرق ہوا جا رہا ہے - اس وقت خاص نگہبان کرشن ہی ہیں - ادھو کے ذریعے پیش کئے ہوئے بیان میں کتنی نزاکت ہے :

تمہرے برہ برج ناتھ رادھکا نینن ندی بڑھی
لینے جات نمیش کول دوؤ، اینے مان چڑھی
چلی نہ سکت گولک نوکا لوں، میو پلک دل بورتی
اُوردھو اُساس سمیر ترنگنی، تیج تلک ترو توری
کجل کیچ کچیل کئے تٹ، امبر ادھر کنول
رہے پتھک جو جہاں سو تہاں تھکی، ہست چرن مکھ بول
ناہیں اور اُپائے رماپتی، سو درس کیوں جیجے
آنسو سلل بوڑت سب گوکل، سور سوکر گہی لیجے [2]

(तुम्हरे बिरह ब्रजनाथ राधिका नैननि नदी बढ़ी ।
लीने जात निमेष कूल दोउ, एते मान चढ़ी ॥

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۳۷۲۱
2 ایضاً پد ۳۷۳۰

थकि न सकत गोलक नौका लौं, सींच पलक बल बोरति ।
ऊर्ध्व उसाँस समीर तरंगनि, तेज तिलक तरु तोरति ॥
कज्जल कीच कुचील किए तट, अंबर अधर कपोल ।
रहे पथिक जु जहाँ सु तहाँ थकि, हस्त चरन मुख बोल ॥
नाहीं और उपाय रमापति, बिनु दरसन क्यौं जीजै ।
आँसु सलिल बूड़त सब गोकुल, 'सूर' स्वकर गहि लीजै ॥)

ادھو نے رادھا کے آہیں بھرتے، بڑی بڑی آنکھوں کے چھلکتے، آنسوؤں کی ندی بڑھتے، آنکھوں کے پردے ایک پل کے لئے بھی نہ جھپکنے، بے حس و حرکت آنکھوں کے نم رہنے کے مختلف عکس کرشن کے سامنے پیش کئے اور بتایا کہ گوپیاں کس طرح رادھا کے جسم و جان کی نگہبان ہیں:

نا ہیں کچھو سدھی رہی ہئے
سنہو سیام وے سکھی رادھکے ہیں، جگوتیں جتن کئے
سین سوچ، نکھ لکھتیں کسلینی، سیون نہ سبد چھئے
کر کنچن کوکلا اُڑاوتیں، بنو مکھ نام لئے
سسی سنکا نسی جالنی کے مگ، بسن بنای سیے
دسی دسی سیت سمیر ہیں روکتیں، آنچل اوٹ دیے
مرگ مد ملے پرسی تن تلپھت، جنو وس وشم پیے
جو نہ اتے پر ملہو سور پربھو، تو جانبی جیے[1]

(नाहीं कछु सुधि रही हिए ।
सुनहु स्याम वे सखी राधिकाहिं, जुगवति जतन किए ॥
सैन सूच, नख लिखति किसलयनि, स्यवन न सब्द छिए ।
कर कंचन कोकिला उड़ावति, बिनु मुख नाम लिए ॥
ससि संका निसि जालनि के मग, बसन बनाइ सिए ।
दिसि दिसि सीत समीरहिं रोकति, अंचल ओट दिए ॥
मृग मद मलय परसि तन तलफत, जनु विष विषम पिए ।
जौ न इते पर मिलहु 'सूर' प्रभु, तौ जानिबौ जिए ॥)

بھاگوت کے ماخذ کی بنیاد پر سورداس نے رادھا اور گوپیوں کی شری کرشن سے آخری ملاقات کرکشیتر کی زیارت کے موقع پر کرائی ہے۔ کرشن کے انتظار میں پل، گھنٹے، پھر دن رات گزرتے گئے۔ ایک دن جسم کے کسی عضو کے پھڑکنے سے مستقبل قریب میں وقوع پذیر ہونے والے مبارک واقعات کی اطلاع ملی۔ ملاقات

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۳۴۳۵

کی ایک موہوم سی امید پر تمام ماحول میں ایک خوش گوار تبدیلی رونما ہوگئی۔ چاروں طرف بسنت رت چھا گئی، بیلوں میں پھول لد گئے، خوش وخروش سے گوپیوں نے سولہ سنگار کیا۔ اتنے میں پیغامبر نے آکر کرکشیتر میں ملاقات کی دعوت دی۔ رادھا کی آنکھیں بھر آئیں۔ وہ سکھی سے کہنے لگی:

کب دھوں ملیں سیام سندر سکھی، جدپی نکٹ ہیں آئے
کہا کروں کہیں بھانتی جاھوں اب پکھ نہیں تن پائے
سور سیام سندر گھن درسیں تن کے تاپ نسائے[1]

(कब धौं मिलें स्याम सुवर सखि, जदपि निकट हैं आए ॥
कहा करौं किहिं भाँति जाहु अब पख नहीं तन पाए ।
'सूर' स्याम सुवर घन दरसे तन के ताप नसाए ॥)

گوپیوں کے درمیان کھڑی رادھا مشتاق نگاہی سے دیدار یار میں غرق ہے۔ اچانک رکمنی کرشن سے پوچھتی ہے:

بوجھتی ہیں رکمنی پیئے ان میں کو ورش بھانو کسوری
نیکو ہمیں دکھراوھو اپنی بالاپن کی جوری
پرم چتر جن کینھے موھن، الپ بیس ہی تھوری
بارے تیں جہیں یہے پڑھایو، بدھی بل کل بدھی چوری
جاکے گن گنی گرنتھت مالا کبھوں نہ اُر تیں چھوری
منسا سمرن، روپ دھیان اُر، درسٹی نہ اِن اُر موری[2]

(बूझति हैं रुकुमिनि पिय इनमें को वृषभानु किसोरी ।
नेंकु हमें दिखरावहु अपनी बालापन की जोरी ॥
परम चतुर जिन कीन्हे मोहन, अल्प बैस ही थोरी ।
बारे तें जिहिं यहै पढ़ायौ, बुधिबल कल बिधि चोरी ॥
जाके गुन गनि ग्रथित माला कबहु न उर तें छोरी ।
मनसा सुमिरन, रूप ध्यान उर, दृष्टि न इन उर मोरी ॥)

یہ سن کر کرشن کو اپنی دیرینہ محبت یاد آگئی۔ ان کی آنکھیں نم ہوگئیں۔ دل ٹھنڈا پڑ گیا۔ گلا رندھ گیا۔ کرشن نے رادھا سے رکمنی کا تعارف کرایا۔ دونوں آپس میں سگی بہنوں کی طرح ملیں:

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۴۸۹۷
2 ایضاً پد ۴۹۰۴

رکمنی رادھا ایسیں بھینٹی
جیسیں بہت دِنن کی بچھری، ایک باپ کی بیٹی
ایک سبھاو ایک وَے دوؤ، دوؤ ہری کوں پیاری
ایک پران من ایک دھونی کو، تن کری دیستی نیاری [1]
(रुकमिनि राधा ऐसें भेंटी ।
जैसें बहुत दिनन की बिछुरी, एक बाप की बेटी ॥
एक सुभाव एक वय दोऊ, दोऊ हरि कौं प्यारी ।
एक प्रान मन एक दुहुनि कौ, तन करि दीसति न्यारी ॥)

یہ رادھا کرشن کی آخری ملاقات تھی ـ رادھا مادھو کی ملاقات بھونرا بھونری کی طرح روحانی طور پر ہوئی ـ رادھا مادھو کے رنگ میں اور مادھو رادھا کے رنگ میں کلیتاً رنگ گئے ـ ان کی اپنی کوئی علاحدہ حقیقت نہیں رہ گئی ـ دونوں غیر منقسم ہیں، ایک ہیں ـ مدت دراز کی جدائی کی تمام بے چینی اور کرب کو اس ملاقات نے دور کر دیا ـ بے چاری رادھا اپنے محبوب کے لئے نہ کچھ کرسکی اور نہ کچھ کہہ سکی ـ سنجیدہ اور فکرمند رادھا حیرت و استعجاب کا نمونہ نظر آتی ہے ـ

اس طرح شاعر نے رادھا میں عورت کی تمام فطری صفات کا اظہار کرتے ہوئے اس کے کردار کو اُبھارا ہے ـ رادھا کی محبت، قربانی اور سپردگی، شرم و حیا کا خوف اور وساوس، وصل و فراق اور عزت و ناموس کا پاس وغیرہ ہر ہندستانی عورت کی فطری خصوصیات ہیں ـ حقیقت میں یہاں سورداس کی انسانی فکر رادھا کے توسط سے ظاہر ہوئی ہے ـ رادھا ہندوستانی عورت کی ہی نمونہ ہے ـ رادھا کا کردار دنیاوی حدود میں جکڑ کر ہی نمایاں ہوا ہے ـ شاعر نے اس ضمن میں 'آدمی' اور 'فطرت' کے روحانی تعلق کو نمایاں کرتے زیادہ مقبول عام بنانے کی کوشش کی ہے ـ بھاگوت میں رادھا کی شخصیت زیادہ کھل کر سامنے نہیں آئی ـ کیوں کہ وہاں نہ ذاتی طور پر عشق بازی کا موقع ملا اور نہ شادی کے دنیاوی طریقے کا ـ لیکن سورداس نے عورت کی زندگی کے تمام تقاضوں کو رادھا کی شخصیت میں سمو دیا ہے جو عظیم شاعر کی لاثانی عقیدت کا بیّن ثبوت ہے ـ

مترجم : التماس صابر مارہروی

---

1 سورساگر، دوسرا حصہ، دسویں فصل، پد ۹۰۹

"سور کاویے" : مختلف پہلو

ڈاکٹر شری دھر مشر

هندی ادب کے بھکتی دور (سوت ۱۳۷۵ – ۱۷۰۰) میں ایک ساتھ چار عظیم بھگت شاعروں – کبیر، جایسی، سور، تلسی کی پیدایش هوئی – کبیر نے نرگن برهم کی پوجا (عبادت) کی – وهم پرستی اور غلط اعتقادی کے لئے هندو مسلمان دونوں کو لتاڑا – جایسی نے نرگن برهم کے ذریعے محبت کے درد کا مداوا کیا – هندو مسلمان دونوں کے لئے تہذیبی اتحاد کی کوشش کی – تلسی نے سگن برهم کی عبادت کرتے هوئے رام کی سیرت و شرافت، عوامی مقبولیت اور پرهیزگاری و تقویٰ کی تصویرکشی کی – مخالف حالات کو متحد کیا – سورداس موهن مرلی دهاری شری کرشن کے روپ پر قربان تھے – اُن کی مرلی کی مترنم لے سے اِنسان، چرند پرند سب هی محظوظ هوتے تھے – شاعر کے ذریعے منعکس شدہ شری کرسن کے بےمثال حسن نے سب کا دل جیت لیا – اُس نے مایوس عوام میں اُمید، حسن اور زندگی کی اشاعت و تبلیغ کی – اس نقطۂ نظر سے سورداس اور اُن کے کاویے (شاعری) کی خاص اهمیت هے –

بحث سے بالا تر شاعری

سورداس پیدایشی اندھے تھے یا بعد میں اندھے هوئے، یہ کون سے برهمن تھے، کہاں کے رهنے والے تھے، ان کے ماں باپ کون تھے وغیرہ کے سلسلے میں اختلاف رائے هے – یہ مسئلہ زیربحث هے اور رهیگا بھی، لیکن ان کی شاعری کے اوصاف کے سلسلے میں نہ تو اختلاف رائے هے اور نہ بحث و مباحثہ – چاهے وے (حمد) کے پد هوں یا بچپن کے بیان کے یا راس لیلا (رنگ رلیاں) کے یا بھرمر گیت (بھونرا گیت) کے، سبھی میں سورداس کی شخصیت جھلکتی هے – آچاریہ هجاری پرساد دویدی نے ٹھیک هی لکھا هے کہ سورداس بچے کا دل لے کر پیدا هوئے تھے اور آخر تک بچے کا دل لئے هوئے هی دنیاوی سفر پورا کرگئے – [1] اِن کی شخصیت میں بچے کے دل کی پاکی، معصومیت اور خود سپردگی کے احساسات و جذبات ملتے هیں، ان کے ساتھ هی سور کی شخصیت میں شان، محبت، سنجیدگی، فہم و عقل کا اشتراک بھی پایا جاتا هے – دراصل یہ عظیم شاعر ایک عالم باعمل، تجربہ کار مشاهد، جذبات و احساسات کے مالک، مفکر تھے – آپ ایک بھگت شاعر تھے مگر بھگت نے نہ تو شاعری کے محاسن کی حدود کو پھاندا اور

---

1 هندی ساهتیہ کی بھومکا، هجاری پرساد دویدی، ص ۹۹

نہ شاعر نے بھگت دھرم کی حدود کو توڑا۔ دونوں میں عجیب و غریب اشتراک ہے، اتحاد ہے، اِس کا بہترین ثبوت سور کی شاعری ہے۔

اب میں ناچیو بہت گپال

کہتے ہیں کہ سورداس پہلے آگرے اور متھرا کے بیچ گئو گھاٹ پر سیاسی کے بھیس میں رہتے تھے اور اپنے حمد کے پد گا کر سب کو متوجہ کر لیتے تھے۔ جب آچاریہ ولبھ آچاریہ شری ناتھ مندر جاتے ہوئے گئو گھاٹ آئے تو سورداس اُن سے شرف دیدار حاصل کرنے کے لئے گئے اور—

'ھوں ھری۔ سب پتی تن کو نایک'، 'پربھو ھوں سب پتی تن کو ٹیکو'
('हौं हरि सब पतितन कौ नायक', 'प्रभु हौं सब पतितन कौ टीकौ')

وغیرہ حمد کے پد گا کر انہیں سنائے۔ اس سے آچاریہ جی بہت متاثر ہوئے۔ انہوں نے کہا: «سور ھوکر ایسا کیوں گھگھیاتا ہے۔ کچھ بھگوت لیلا کا ورنن (ذکر) کر۔» [1] آچاریہ جی نے انہیں اپنا شاگرد بنایا اور بھاگوت کی کتھاؤں کو گانے کے لئے پدوں میں موزوں کرنے کی ہدایت کی۔ [2] یہ واقعہ سنوت ۱۵۸۰ کے قریب کا ہے۔ وہ شری ناتھ جی کے مندر کے کیرتن کار اور خدمت گار ہوئے۔

سورداس کے حمد کے پدوں میں اپنی روحانی کیفیت، بے چارگی، پناہ گزینی اور گناہوں کا اعتراف اور توجہ کے احساسات سامنے آتے ہیں۔

'ھمارے پربھو' اَوگن چت نہ دھرو'، 'مو سم کون کٹل کھل کامی'،
اب میں ناچیو بہت گپال'
('हमारे प्रभु, औगुन चित्त न धरो', 'मो सम कौन कुटिल खल कामी',
'अब मैं नाच्यौ बहुत गुपाल')

وغیرہ پد سورداس کے مخصوص طرز کو ہی ظاہر نہیں کرتے، بلکہ اس وقت کی سماجی زندگی کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔ تمام معاشرہ بد افعالی اور دنیاداری میں غرق تھا، نیک افعال سے پھر گیا تھا۔ ڈاکٹر ورجیشور ورما کے خیالات سے مجھے اتفاق ہے کہ سورداس نے وقت کے لحاظ سے زندگی کی بے مقصدیت اور عیش کوشی پر بھرپور تنقید کی ہے۔ [3]

1 سور سچیں، ڈاکٹر منشی رام سرما، ص ۱۲
2 ھندی ساھتیہ کا اِتہاس، رام چندر شکل، ص ۱۵۹
3 ھندی ساھتیہ، ج دوم، مرتبہ ڈاکٹر دھیریندر ورما، ص ۳۵۸

اکثر عالموں نے حمد کے پدوں کو سورداس کی روشنی میں ہی دیکھنے کی کوشش کی ہے، جو غلط ہے۔ سور ایک بھگت شاعر تھے۔ وہ معاشرے کے عصری انحطاط سے مضطرب ہو گئے تھے۔ معاشرے کی بری اور ابتر حالت سے آپ علاحدہ کیسے رہ سکتے تھے؟ اِن کیفیات کا ایسا اظہار کیا کہ وہ اِن کے ہو گئے۔ کامیاب شاعر کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ 'پر' (پرم = خدا) کو 'سو' (سور = بندہ) بنا لیتا ہے اور 'سو' کو 'پر' بنا دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ آج پانچ سو برس بعد بھی سورداس کے ساتھ اِنسان کا دلی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ اپنے۔

'من، تو سو کوٹک بار کہی'، 'تجو من، ہری ومکھنی کو سنگ'،
('मन, तोसों कोटिक बार कही', 'तजो मन, हरि विमुखनि को संग')

جیسے خود پسند حمد کے پدوں کی بھی تخلیق کی ہے، جو موجودہ دور کے فطری تقاضوں کی رو سے اہمیت کے حامل ہیں۔ آج کے فطری تقاضے روحانی اِصلاح کے لئے خود پسندی پر زور دیتے ہیں۔

بے مثال بچپن

سری مد بھاگوت میں بھی سری کرشن کی پیدائش کی دھوم دھام، کھیل کود، عادت مزاج وغیرہ کے بارے میں ذکر ملتا ہے لیکن ان کی شکل غیر معمولی اور تمثیلی ہے۔[1] سورداس نے شری کرشن کی عکاسی ایک عام بچے کی شکل میں کی ہے۔ یہاں یہ کہا جاتا ہے کہ بھگوان کی پوجا بچے کے روپ میں بھی کی جاسکتی ہے۔ بھگت کو مامتا کی بنیادی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ سورداس نے مامتا کے جذبے سے پر ۸۰۰ پدوں کی تخلیق کی ہے۔ اِن کا بال ورنن (بچپن کا ذکر) نہ صرف ہندوستانی ادب میں، بلکہ بین‌اقوامی ادب میں بھی بے مثال ہے۔ پتا نہیں یہ مرد شاعر ماں کے دل کی ہر دھڑکن اور مامتا بھرے جذبات سے کیسے واقف ہوا؟ سور کے پدوں میں بالک شری کرشن کا ایسا دلچسپ ذکر ملتا ہے کہ قاری مسحور ہو جاتا ہے۔ یشودا کے کرشن کو پالنے میں جھلانے سے متعلق پد پڑھنے کے لائق ہے:

جسودا ہری پالنے جھلاوے
ہلراوے، دلرائی ملہاوے، جوئی سوئی کچھو گاوے
میرے لال کو آو ندریا، کاہیں نہ آنیں سواوے
تو کاہیں نہ ویگاہیں آوے، توکو کانہ بلاوے

---

1 دشم اِسکندھ، ادھیائے ۸/۲۰

کبھوں پلک ہری موندی لیت ہیں، کبھوں اُدھر پھرکاوے
سووت حانی مون ہوے کے رہی، کری کری سین بتاوے
اِہی اَنتر اَکولائی اُٹھے ہری، حسومتی مدھوریں گاوے
جو سکھ سورامرمنی درلبھ، سو نند بھامنی پاوے

(जसोदा हरि पालनै झुलावै।
हलरावै, दुलराइ मल्हावै, जोइ-सोइ कछु गावै।
मेरे लाल कौ आउ निंदरिया, काहं न आनि सुवावै।
तू काहं न बेगहिं आवै, तोकौ कान्ह बुलावै।
कबहुं पलक हरि मूंदि लेत हैं, कबहु अधर फरकावै।
सोवत जानि मौन ह्वै कै रहि, करि करि सैन बतावै।
इहि अंतर अकुलाइ उठे हरि, जसुमति मधुरै गावै।
जो सुख 'सूर' अमर मुनि दुरलभ, सौ नन्द भामिनि पावै।)

اس میں نہ صرف ماں کی مامتا کی بلکہ بچے کے عمل اور رد عمل کی انوکھی کیفیت ظاہر ہوتی ہے - لگتا ہے گویا کوئی بچہ پالنے میں سورہا ہو اور کوئی شخص دل سے اس کا تذکرہ کر رہا ہو یا مصور اس کی تصویر نقش کر رہا ہو-

'ینکو گوپال ہیں موکو دے ری'، 'سوبھت کر نونیت لیے'،
'کلکت کانہہ گھٹورن آوت' 'میا کب ہیں بڑھے گی چوٹی'
('नंकु गोपालहिं मोकौ दै री', 'सोभित कर नवनीत लिये',
'किलकत कान्ह घुटुरुन आवत', 'मैया कबहिं बढ़ैगी चोटी')

وغیرہ بچپن کے بیان کے بہد ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے -

جہاں تک بچپن کے ذکر کا تعلق ہے - شاعراعظم تلسی داس بھی سورداس سے متاثر معلوم ہوتے ہیں - تلسی داس کی —

'دمکیں دتیاں دتی دامنی جیوں، کلکیں کل بال بنود کریں'،
'کبھوں سسی مانگت آری کریں کبھوں پرتی بمب نہاری ڈریں'
'نوچھاوری پران کرے تلسی، بلی جاؤں للا ان بولن کی'[1]
('दमकै दतियां दुति दामिनि ज्यों, किलकै कल बाल बिनोद करै',
'कबहूं ससि मांगत आरि करैं, कबहूं प्रतिबिंब निहारि डरै',
'निबछावरि प्रान करै 'तुलसी', बलि जाउं लला इन बोलन की'

وغیرہ سطروں پر بالترتیب سورداس کے —

---

1 کویتاولی، تلسی داس، ص ۲/۳

'سور سیام نکلت دوج دیکھیو، مسو کمل پر محو جمائی'،
'لیہوں رو ماں چند لیہوں گو، لل میں یا چھبی اُپر واری'
('सूर स्याम निकलत द्विज देख्यौ, मनो कमल पर बिज्जु जमाइ',
'लैहौं रो माँ चंद लहौंगो', 'ललन में या छबि ऊपर वारी')

وغیرہ سطروں کا اثر نمایاں ہے — سورداس نے جس طرح اشیا، لباس وغیرہ کے مختلف رنگوں کا تذکرہ کیا ہے — اس سے ایسا لگتا ہے کہ وہ پیدایشی اندھے نہیں تھے — میں نے کئی اپنے اندھے طالب علموں سے اس سلسلے میں گفتگو کی ہے — ان کا کہنا ہے کہ ہم لوگ انسانی جذبات و احساسات کا ذکر تو بآسانی کرتے ہیں لیکن مختلف رنگوں کا اظہار نہیں کرپاتے — سبھی کا کہنا ہے کہ سورداس اپنی پیدایش کے کچھ عرصے کے بعد اندھے ہوئے ہوں گے — کمسن شری کرشن کا گوپالوں کے بچوں کے ساتھ میل ملاپ سے کھیلنے، دھی چرا کر کھانے، گائے چرانے چرواہی کے دوران پتوں میں دودھ دوہ کر پینے وغیرہ سے چرواہوں کی معاشرت پر روشنی پڑتی ہے — سورداس کے مندرجہ ذیل بند سے کھیل کے جذبے اور اس دور کی معاشرت پر روشنی پڑتی ہے، جب گائے ہی دولت مانی جاتی تھی۔

کھیلت میں کو کاکو گوسیاں ؟
جاتی پانتی ہم نے کچھو ناہیں، نہ بست تمہاری چھیاں ؟
اتی ادھیکار جناوت یاتیں، ادھک تمہارے ہیں کچھو گیاں ؟
(खेलत में को काको गुसैंया ?
जाति पाँति हम ते कछु नाहिं, न बसत तुम्हारी छैंया ?
अति अधिकार जनावत याते, अधिक तुम्हारे हैं कछु गैंयां ?)

موہن من چورت

کمسن شری کرشن جو یشودا نند کی آنکھوں کے تارے تھے، بڑے ہوکر گوال بال، گوپیوں وغیرہ کے دل جیت لیتے ہیں، انہیں چرا لیتے ہیں — ان کے حسن و صورت کا سورداس نے باریک بینی سے مطالعہ کیا ہے —

'دیکھ سکھی موہن من چورت'، 'دیکھی سکھی ادھرن کی لالی'،
'راجت روم راجی ریکھ'، 'دیکھی سکھی ہری انگ انوپ'،
'سوبھا سندھو نہ انت لہی ری'
('देख सखी मोहन मन चोरत', 'देखि सखी अधरन की लाली',
'राजत रोमराजी रेख', 'देखी सखी हरि अंग अनूप',
'सोभा सिन्धु न अंत लहि री')

وغیرہ پدوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ موہن مرلی دھاری، سورداس کے سامنے بیٹھے ہوں اور وہ ان کی تصویر نقش کر رہے ہوں – ان کی مرلی کی مترنم آواز اور بھی پراثر ہے – کہتے ہیں:

سنت بن بینو دھنی چلی ناری
لوک لجا ندری بھون تجی، سندری ملی بن جائی کے بن بہاری
(सुनत बन बेनु-धुनि चली नारी।
लोक लज्जा निदरि भवन तजि, सुंदरी मिली बन जाइ के बन-बिहारी।।)

گوالوں کے بچے شری کرشن کے ساتھ مختلف کھیل کھیلتے ہیں، گوپیاں ان کے ساتھ راس (رنگ رلیاں) رچاتی ہیں، وہ بے خود ہو جاتی ہیں –

'آجو ہری ایسو راس رچیو'، راس رسی ریت نہیں برنی آوے'
('आजु हरि ऐसो रास रच्यो', रास-रसि रीत नहिं बरनि आवै')

پد اپنے الفاظ اور مطالب کے لحاظ سے منھ بولتی تصویریں ہیں – راس لیلا کی دنیاوی اور روحانی دونوں طرح اہمیت ہے – یہ پد جہاں اُس دور کی عیش پسندی کے روپ کو ظاہر کرتے ہیں، اس کے عروج کا اظہار بھی کرتے ہیں – اس کے ساتھ ہی شری کرشن کے محیط کل اور سبھی کے اپنے روپ میں دیکھنے، پانے کی حقیقت کا راز ظاہر کرتے ہیں – کرشن پرماتما (ذات برتر) ہیں اور رادھا اور گوپیاں وغیرہ مخلوق – یوں تو وشنو پران، ہری ونش پران، شری مد بھاگوت، برہم ورت پران میں راس لیلا کا ذکر ملتا ہے، لیکن سورداس نے اسے شری مد بھاگوت کی راس پنچادھیائی سے اخذ کیا ہے – وہاں رادھا کا حوالہ نہیں ملتا – سور کی راس لیلا میں رادھا کا خاص مقام ہے، اس کی خاص اہمیت ہے – شاعر کا اسلوب بھی اپنا ہی ہے، جس کے حظ کے لیے دیوتا بھی ترستے رہتے ہیں:

راس رس مرلی ہو تیں جانیو
کہت رما سوں سنی سنی پیاری، بہرت ہیں بن سیام
سور کہا ہم کو ویسو سکھ، جو بلستی برج وام
(रास रस मुरली हो तें जान्यौ।)
(कहत रमा सों सुनि सुनि प्यारी, बिहरत हैं बन स्याम।
सूर कहा हमको वैसो सुख, जो बिलसति ब्रज बाम।।)

سیام گئے جو تینی سنگ تیاگی

شباب کے دن حرمت کے دن ہوتے ہیں عیش کے دن ہوتے ہیں ۔ برج میں عیش، خوشی، آرام، راس رنگ، محبت، ہنسی مذاق وغیرہ زندگی میں رچا بسا تھا ۔ وہاں کے لوگ رنج و غم، یاس و ناامیدی کے نام سے واقف نہ تھے ۔ مگر وقت کا چکر بڑا عجیب ہوتا ہے ۔ سبھی دن یکساں نہیں ہوتے ۔ دن کے بعد رات، روشنی کے بعد اندھیرا، ہنسی کے بعد رنج، گرمی کے بعد سردی کا وقت آتا ہی ہے ۔ ایک دن اکرور آیا، من موہن کو رتھ پر بٹھایا اور گوکل سے متھرا لے کر چلا گیا ۔ برج واسیوں کو اپنے 'نورنظر' کے جانے کا پتا بھی نہیں چل سکا ۔ یشودا سیتا چلاتی ہوئی زمین پر گر پڑی جیسے کوئی درخت زمین پر گر پڑا ہو ۔ جس کو پتا چلا وہ مبہوت رہ گئے ۔

'رہی جہاں سو تہاں سب ٹھاڑی' ۔

('रहि जहा सो तहा सब ठाढ़ी'।)

گوپیوں کی حالت نہ پوچھیے :

سیام گئے جو تسی سنگ تیاگی ۔ چکت بھئی تروی سب جاگی
براہی تراہی، کہی کہی بنواری، بھئی ویاکل تنو دسا بساری

(स्याम गए जुवतिनि संग त्यागि। चकित भई तरुनी सब जागि।
त्राहि त्राहि, कहि-कहि बनवारी, भई ब्याकुल तनु-दसा बिसारी ।।)

گوپیاں اپنے پیارے کو جاتے ہوئے دیکھتی رہ گئیں، گویا وہ ایک مجسم تصویر ہوں ۔ شاعراعظم ابھی تک وصال کے ذکر میں محو تھے ۔ چاروں طرف امید کی روشنی ہی دیکھ رہے تھے ۔ وہی سورداس اب فراق میں ڈوب گئے ۔ شری کرشن کی متھرا کے لئے ہجرت، گویا برج واسیوں کے لیے ہی اضطراب کا سامان نہیں ہوگیا، بلکہ سورداس کے لیے اپنے عزیز کی جدائی ہوگئی ۔ اب آپ (سور) سوز ہجر فراق کے محسوسات، کیفیات سے مضطرب ہیں ۔ گوپیاں اپنے موہن کی تلاش میں جانا چاہتی ہیں، لیکن راستے کا صحیح علم نہ ہونے سے مغموم ہیں، فکرمند ہیں۔

کے ہی مارگ میں جاؤں سکھی ری، مارگ موہی وسریو
ناجانوں کت ہوے گئے موہن، جات نہ جانی پریو

(कोहि मारग मैं जाउ सखी री, मारग मोहि बिसरयो।
ना जानों कित ह्वै गए मोहन, जात न जानि परयौ)

کرشن کی جدائی میں برج کے انسان، چرند پرند، پیڑ پودے، دریا جنگل، پہاڑ وغیرہ سب ہی بےچین ہیں ۔

'پیا بنو ناگن کالی رات'، 'بنو گوپال بیرن بھئی کنجے'،
'دیکھیت کالندی اتی کاری'، 'نسی دن برست نین ہمارے'،
('पिया बिनु नागिन काली रात', 'बिनु गोपाल बैरिन भई कुंजे',
'देखियत कालिंदी अति कारी', 'निसि दिन बरसत नैन हमारे')

وغیرہ پدوں میں سب کے غم سموئے ہوئے ہیں۔ وصال کے بیان کرنے میں سورداس کا سب سے الگ درجہ ہے۔ آپ کی خصوصیت ہے کہ جب آپ کسی جذبے کا اظہار کرنے لگتے ہیں، اُس کو پوری طرح جلا دیتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود اُس پیکر میں ڈھل گئے ہیں۔ ایک ہی جذبے کو آپ مختلف طریقوں سے بیان کرتے ہیں، اِسی لیے وہ جذبہ دوآتشہ ہو جاتا ہے۔ مختلف کیفیات کو معنوی وسعت دینے میں آپ لاثانی ہیں۔

اُدھو! ویگی ہی برج جاہو

کرشن تو برج واسیوں کو تڑپتا ہوا چھوڑ کر متھرا چلے جاتے ہیں، وہاں حکومت کی ذمہ داریوں میں مصروف بھی ہو جاتے ہیں، لیکن نہ تو وہ برج کو فراموش کر سکتے ہیں، نہ برج واسیوں کو اور نہ گوپیوں کی محبت کو۔ اسی لیے متھرا میں سبھی کچھ ہوتے ہوئے بھی شری کرشن وہاں اُداس رہتے ہیں۔ وہاں ان کے ایک عزیز دوست اُدھو تھے۔ وہ نرگن برہم کے پیرو اور وحدت‌الوجود کے عالم تھے۔ انھیں اپنے علم پر، اور اپنی حکمت عملی پر بڑا ناز تھا۔ وہ سگن برہم (واجب الوجود) اور محبت کے مرتبے کو کوئی رتبہ ہی نہیں دیتے تھے۔ لہذا ان کے غرور کو توڑنے کے لیے ہی شری کرشن اددھو کو برج بھیجتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ اددھو جی! آپ عالم ہیں، اس لیے برج جا کر وہاں کے باشندوں اور گوپیوں وغیرہ کو علم کی ہدایت دے کر ان کی اضطراری کیفیت کا مداوا کریں:

اُددھو! ویگی ہی برج جاہو
سرتی سندیس سنائے میٹو ولبھی کو داہو
(उद्धव! बेगि ही ब्रज जाहु।
सुरति संदेस सुनाय मेटौ वल्लभि को दाहु।)

سورداس اپنی بات کہنے لیے نفسیات کا بھی سہارا لیتے ہیں۔ وہ شری کرشن سے پھر کہلواتے ہیں:

''اددھو یہ من نسچے جانو' 'من کرم بچ میں تمہیں پٹھاوہ برج کو ترت پلانو
('उद्धव यह मन निश्चय जानो। मन क्रम बच मैं तुम्हें पठावह ब्रज को तुरत पलानो।)

اب کیا تھا ـ ادھو جی اپنے علم اور نرگن برہم (مسئلہ وحدت الوجود) کا درس دینے لگے ـ اِسی دوران میں ایک بھرمر (بھونرا) آکر گوپیوں کے قدموں سے لپٹ کر گونجنے لگتا ہے ـ گوپیاں اپنی بات راست ادھو سے نہ کہہ کر بھونرے کو مخاطب کر کے کہتی ہیں ـ اسی لئے اس حصے کا نام 'بھرمر گیت' پڑا ہے ـ سورداس نے اپنی سعی و کاوش اور مفکرانہ انداز بیان سے بھرمر گیت کو ایک نیا روپ دیا ہے ـ سری مدبھاگوت میں اس کی کوئی خاص تفصیل نہیں ہے ـ اس میں نرگن اُپاسنا (بے صفات عبادت) کی تردید کی گئی ہے اور سگن اپاسنا (باصفات عبادت) کو قائم کیا گیا ہے لیکن سورداس نے اسی احساس کے اظہار کے لیے مختلف النوع جذبات، دلی کیفیات کو منظم کیا ہے، جو ادب کے لیے سرمایۂ حیات ہیں ـ

برج واسی سری کرشن کی جدائی سے مغموم تھے، وہ شب و روز اُنہیں کے لیے زندہ تھے کہ یکایک ایک دن وہ دیکھتے ہیں کہ کالے رنگ کا ایک شخص چلا آرہا ہے ـ ان کے من موہن کے مانند ہی اس کا لباس ہے، وہ انہیں کے انداز میں رتھ پر سوار ہے، اُسی قسم کی گلے میں مالا ہے ـ گوپیاں جس حالت میں تھیں، گھر کے کام کاج اُسی حالت میں چھوڑ کر دوڑی آئیں ـ اُس دلکش صورت کا تصور کر کے وہ خوشی سے پھولی نہ سما رہی تھیں کہ ادھو جی آگئے، انہیں دیکھ کر گوپیاں کھڑی کی کھڑی رہ گئیں ـ وہ کہنے لگیں وہ یہاں کیوں آئیں گے، شیام کبجا کے رس میں جو بندھے ہیں:

کوؤ آوت ہے تن شیام
ویسے ئی پٹ ویسئی رتھ بیٹھنی، ویسئی ہے اُردام
جیسی ہتیں اٹھی تیسی دورین چھوڑی سکل گرہ کام

(कोउ आवत है तन स्याम।
वैसेइ पट, वैसिय रथ बैठनि, वैसिय है उर दाम।
जैसी हुति उठि तैसिय दौरीं छोडी सकल गृह काम।)

سورداس پربھو ہیاں کیوں آوے بندھے کبجارس شیام
(सूरदास प्रभु ह्यां क्यों आवे बंधे कुब्जारस स्याम।)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ گوپیاں کس طرح کرشن کے انتظار میں تھیں ـ وہ کس طرح شیام کے ناز و انداز، پسند نا پسند سے واقف تھیں ـ آخر میں محبوب کا گلہ کیا ـ

اددھوجی کوئی معمولی آدمی نہیں تھے ـ وہ زبردست عالم اور خداشناس تھے ـ گوپیوں کو مغموم دیکھ کر اُن کی عقل پر انہیں ہنسی آئی کہ یہ سگن روپ کے لیے اتنی مغموم ہیں جو مستقل نہیں ہے، فانی ہے ـ وہ گوپیوں سے کہنے لگے کہ ہری کا آپ کے لیے پیغام ہے کہ مراقبہ کرکے اپنی روح کی گہرائی میں جھانکو ـ وہ ہر جگہ موجود ہیں، عیرفانی ہیں، ہر دل میں پنہاں ہیں، انہیں کا تصور کرو ـ اس طریقے سے جدائی کے غم سے تمہیں نجات ملے گی ـ ہستی اعلیٰ سے ملن ہو گا ـ خدا شناسی کے بغیر نجات نہیں ہو سکتی ـ

سنو گوپی ہری کو سندیش
کر سمادھی انتر گتی چتوو پربھو کو یہ اپدیش

(सुनो गोपी हरि को सदेश।
कर समाधि अतर गति चितवो प्रभु को यह उपदेश।)

اددھو کی اس طرح کی نرگن برھم کی عبادت کی باتیں سن کر گوپیاں بلک بلک کر رونے لگیں ـ اُن کی آنکھوں میں آنسو جھلکنے لگے ـ اگر اددھوجی عالم تھے تو گوپیاں نرح کی حسینائیں، کرشن کی محبت میں مدھوش، وہ بھی کم نہیں تھیں ـ اب ان کی فقرے بازی کے تیر چلنے لگتے ہیں ـ اددھوجی مبہوت سے کھڑے رہ جاتے ہیں ـ وہاں ایک بھونرا بھی آ کر منڈلانے لگتا ہے ـ اسی کو مخاطب کر کے گوپیاں کہتی ہیں ۔

تو اُلی ! کاسوں کہت بنائے ؟
بن سمجھے ہم پھری بوجھتی ہیں ایک بار کہو گائے

(तू अलि ! कासों कहत बनाय ?
बिन समझे हम फिरी बूझति हे एक बार कहो गाय।)

اس کے بعد تو گوپیاں

('آیو جوگ سکھاون پانڈے'، 'آیو گھوش بڑو ویوپاری'،
'نرگن کون دیش کو واسی'، 'اددھو ! جاہو تمہیں ہم جانے'،
'اددھو تم اپنی جتن کرو')

('आयो जोग सिखावन पांड़े', 'आयो घोष बड़ो व्यापारी',
'निर्गुन कौन देश को बासी ?', 'ऊधो जाहु ! तुम्हें हम जाने',
'ऊधो तुम अपनी जतन करो')

وغیرہ باتوں کے ذریعے اددھوجی کی زبان بند کر دیتی ہیں ـ ان پدوں (مصرعوں) میں نرگن (بے صفات) اور سگن (باصفات) کی دلکش تفصیل ملتی ہے ـ آچاریہ رام

چندر شکل نے ٹھیک لکھا ہے کہ اس بھرمر گیت کی اہمیت ایک بات سے اور ہو جاتی ہے - عظیم بھگت سور نے اس میں واجب الوجود کی عبادت کا ذکر بڑے ہی انوکھے طریقے سے، دلائل کے اصول پر نہیں، بلکہ دلی تجربے کی بنیاد پر کیا ہے - [1] یہی ہونا بھی چاہیے -

اتنے پر بھی اددھوجی گوپیوں کو نرگن کا درس دیے جا رہے تھے - سب گوپیاں نرم لہجے میں ان سے کہتی ہیں: اے اددھوجی! برا نہ مانیے گا، کیا متھرا کاجل کی کوٹھری ہے، کیوں کہ جو بھی وہاں سے آتا ہے، وہ کالا ہو جاتا ہے - آپ کالے ہیں - اکرور جو شری کرشن کو لے جانے کے لیے آئے تھے، کالے تھے - یہ بھونرا بھی کالا ہے مگر اس کی آنکھیں خوبصورت ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ انھیں کالے برتن میں سے نکال کر کالندی میں دھویا گیا ہے - اسی لیے کالندی کالی بھی پڑ گئی ہے - سیام کی خوبیاں نرالی ہیں.

بلگ جنی مانہو، اودھو پیارے
یہ متھرا کاجر کی کوٹھری، جے آوہی تے کارے
تم کری، سپھلک ست کارے، کارے مدھپ بھوارے
تن کے سنگ ادھک چھوی اپجت کمل نین انیارے
مانہو نیل مات تے کاڑھے لے جمنا جیوں پکھارے
تا گن سیام بھئی کالندی سور سیام گن نیارے

(बिलग जनि मानहु, ऊधौ प्यारे।
यह मथुरा काजर की कोठरि, जे आवहि ते कारे।
तुम कारे, सुफलकसुत कारे, कारे मधुप भवारे।
तिनके सग अधिक छवि उपजत कमल नैन अनिआरे।
मानहु नील माट ते काढ़े लै जमुना ज्यों परवारे।
ता गुन श्याम भइ कालिंदी सूर श्याम गुन न्यारे।)

اس میں آراستگی و پیراستگی اور موروثیت سے کام لیا گیا ہے - گوپیاں تو کہنا چاہتی ہیں کہ متھرا کے رہنے والے سب ہی کالے دل والے فریبی ہیں - اسی بات کو وہ اشاراتی اور دو معنی انداز میں ادا کرتی ہیں -

اس کے ساتھ ہی اودھوجی سب کو تصوف کا سبق پڑھانے جا رہے تھے - وہ اسی طرح جواب بھی دیتی ہیں 'اودھو! سن مانے کی بات'، 'اودھو! من نہیں ہاتھ ہمارے' وغیرہ - پھر وہ کہتی ہیں:

---

1 سورساگر، دوسرا کھنڈ، مرتبہ شری نند دلارے واجپئی

اودھو من نہ بھئے دس بیس
ایک ہتو سو گیو شیام سنگ کو آرادھیو ایس
(ऊधो मन न भये दस बीस।
एक हुतो सो गयो स्याम सग को आराध्यो ईस ?)

گوپیاں حقیقت میں تھیں تو گوپیاں ہی ۔ مرلی دھر کی محبت میں مدھوش، جدائی میں بے چین ۔ آخر میں وہ اودھوجی کی روکھی، محبت سے عاری، نرگن کی باتیں سن کر بہت زیادہ پریشان ہو جاتی ہیں، ان کے منہ سے الفاظ نہیں نکلتے، اس وقت کی حالت بیان کرتے ہوئے سورداس نے لکھا ہے ۔

کچھہ نیہی سے کہیو، کچھہ سینی سے کہو
رہی سہی جھجکی سو کہیو

اس سے منکسرالمزاج گوپیوں کا وصف ہمارے سامنے آتا ہے ۔ اددھو جب گوکل سے متھرا واپس جانے لگتے ہیں تو یشودا دیوکی کے لیے ایک پیغام بھیجتی ہیں، جو نہ صرف ان کی شخصیت کی بلکہ ہندستانی ماں کے کردار کی عکاسی کرتا ہے ۔

سندیسو دیوکی سوں کہیو
ہوں تو دھائے تہارے ست کو، کرپا کرت ہی رہیو
اپٹن تیل اور تاتو جل دیکھت ہی بھجی جاتے
جوئی جوئی مانگت سوئی سوئی دیتی کرم کرم کری نہاتے
تم تو ٹیو جانتی ہوئے ہو تئو موہیں کہی آوے
پرات اٹھت تے اوے لال لڑیتے ہی ماکھن روٹی بھاوے
اب یہ سور موہی نسی واسر بڑو رہت جیے سوچ
اب میرے الک لڑیتے لال، ہوے ہیں کرت سکوچ
(सदेसो देवकी सौं कहियो।
हौं तो धाय तिहारे सुत को, कृपा करत ही रहियो।
उबटन तेल और तातौ जल देखत ही भजि जाते।
जोई जोइ मांगत सोइ सोइ देती करम करम करि न्हाते।
तुम तौ टेव जानति, ह्वै हो तऊ मोहि कहि जावे।
प्रात उठत तेरे लाल लड़ैतेहि माखन रोटी भावे।
अब यह सूर मोहि निसि बासर बड़ो रहत जिय सोच।
अब मेरे अलक लड़ैते लालन ह्वै हैं करत सकोच।)

برجواسیوں کی شری کرشن کے تئیں بے غرض دوستی، محبت، جدائی کا غم، وہاں کی ندی، جنگل، پہاڑ، درخت، پودوں وغیرہ کی حالت دیکھ کر اددھوجی کے خود محبت

کے جذبات اُمڈ پڑے – اُن کے قدم ایک جا نہیں پڑتے – وہ اپنی سدھ بدھ بھول گئے – ان کی حالت کا تذکرہ کرتے ہوئے سورداس نے لکھا ہے۔

'پریم مد چھاکے پگ پرت کہاں کے کہاں ادھو سدھی ناہیں'

('प्रेम मद छाके पग परत कहां के कहां ऊधो सुधि नाहीं')

اب سری کرشن اپنے عالم دوست کو ڈگمگاتے، روتے ہوئے آتے دیکھتے ہیں تو بڑھکر اُنہیں سہارا دیتے ہیں – اپنے زعفرانی رنگ کے رومال سے ان کے آنسو پونچھتے ہوئے اس صورت حال کی وضاحت چاہتے ہیں – دوست! آپ تو دکھی برجواسیوں، گوپیوں وغیرہ کو علم اور نرگن برہم کا درس دینے گئے تھے اور خود ہی آنسو بہا رہے ہیں – اس کا کیا سبب ہے؟ ادھو جی کہتے ہیں کہ میرا دل بھی انہیں کے مانند ہو گیا پربھو! میں ان کی محبت میں مبتلا ہوگیا، یہاں تک کہ آپ کو بھی بھول گیا – موہن! آپ سے وعدہ کرکے گیا تھا کہ انہیں تعلیم دےکر جلد واپس آجاؤں گا، لیکن میں تو ان کو دیکھ کر ویسا ہی ہوگیا – ان کی طرح ہی گانے لگا

مو من انہیں کو جو بھیو

پریو پربھو ان کے پریم کوس میں، تمہوں بسری گیو

(मो मन उनहीं को जु भयौ।

परयौ प्रभु उनके प्रेम कोस में, तुमहूं बिसरि गयौ।)

ادھو، شری کرشن سے برج کی حالت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ سیام سو! برج کی بات کیا کہوں؟ تمہارے بغیر ان لوگوں کے دن کیسے گزرتے ہیں؟ گوپیاں گوال بال، گائے بچھڑے سبھی تمہارے بغیر کمزور ہوگئے ہیں، وہ مغموم رہتے ہیں – جس کسی کو ادھر آتے جاتے دیکھتے ہیں، اس سے تمہاری خیریت دریافت کرتے ہیں – وہ تمہاری محبت میں اتنے دیوانے ہیں کہ راہگیروں اور مسافروں کے قدموں کے نشان پڑھنے لگتے ہیں تاکہ تمہارا کوئی پیغام انہیں ملے – اب اس خدشے سے مسافر اس راہ سے نہیں آتے –

کہاں لو کہئے برج کی بات

سنہو سیام! تم بن ان لوگن جیسے دوس بہات

گوپی گوال، گائے، گوست سب ملن ودن کرسکات

(कहां लौ कहिए ब्रज की बात।

सुनहु स्याम! तुम बिन उन लोगन जैसे दिवस बिहात।

गोपी ग्वाल, गाय, गोसुत सब मलिन-बदन कृसगात।)

سورشیام سندیس کے ڈر پتھک نہ وا مگ جات
(सूर स्याम सन्देसन के डर पथिक न वा मग जात।)

شری کرشن برج کی حالت سن کر بے چین ہو جاتے ہیں۔ سبھی کے محبت کے جذبات پھر سے امڈ پڑتے ہیں، انہیں خود پر قابو نہیں رہتا۔ کہنے لگتے ہیں کہ اے ادھو! مجھے برج ایک لمحے کے لیے بھی نہیں بھولتا۔ وہ جمنا کا خوبصورت کنارہ، ہرے بھرے درختوں کا سایہ، وہ سڈول گائیں، وہ بچھڑے، گوالوں کے بچے ایک دوسرے کی باہوں میں باہیں ڈالے خوشی مناتے تھے۔ یہ متھرا سونے کی نگری ہے، یہاں ہیرے جواہر سبھی کچھ ہیں، لیکن جب اس سکھ کی یاد آتی ہے تو دل ہمک اٹھتا ہے۔ میں نے انگنت روپوں میں لیلائیں (تفریح طبع کے سامان) کیں، جن کا یسودا نند نے نباہ کیا۔ انہوں نے کبھی کچھ ذرا بھلا نہیں کہا۔ اتنا کہہ کر شری کرشن خاموش ہو گئے۔ بار بار یہی کہہ کر وہ پچھتاتے رہے:

ادھو! موہی برج وسرت ناہیں
ہنس ستا کی سندری کگری ارو کنجن کی چھاہیں
وے سر بھی، وے بچھ دوہنی، کھرک دہاون جاہیں
گوال بال سب کرت کلاہل ناچت گہی گہی باہیں
یہ متھرا کنچن کی نگری منی مکتاہل جاہیں
جب ہیں سرتی آوتی واسکھ کی جیے امگت، تنو ناہیں
انگن بھانتی کری بہو لیلا، جسودا نند نباہیں
سورداس پربھو رہے مون ہوے، یہی کہی کہی پچھتاہیں

(ऊधो! मोहि ब्रज बिसरत नाहीं।
हंस सुता की सुन्दरी कगरी अरु कुंजन की छाहीं।
वै सुरभी, वै बच्छ दोहनी, खरिक दुहावन जाहीं।
ग्वाल बाल सब करत कुलाहल नाचत गहि गहि बाहीं।
यह मथुरा कंचन की नगरी मनि-मुक्ताहल जाहीं।
जबहिं सुरति आवति वा सुख की जिय उमगत, तनु नाहीं।
अनगन भाँति करी बहु लीला, जसुदानन्द निबाहीं।
सूरदास प्रभु रहे मौन ह्वै, यहि कहि कहि पछिताहीं।)

اس پد میں جہاں شری کرشن کی سیدھی سچی شخصیت نمایاں ہے، وہاں گاؤں اور شہر کی معاشرت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ دیہاتی زندگی اور طور طریق میں سادگی ہوتی ہے، جس سے روحانی خوشی اور اطمینان قلب حاصل ہوتا ہے اور شہری زندگی میں نمایشی شان و شوکت اور سہولیات زندگی وغیرہ کے ہوتے ہوئے بھی دل کا سکون

نہیں ملتا، مسرت نہیں ملتی ـ اس طرح سورداس نے بڑی ہی حکمت سے سگن بھکتی کی تائید کی اور نرگن بھکتی کی نہ سمجھ میں آنے والی باتوں، دشواریوں وغیرہ پر روشنی بھی ڈالی ـ جنہیں مختصراً انہیں کے الفاظ میں ادا کر سکتے ہیں:

روپ ریکھ گن جاتی جگتی سو نرالمب کت دھاوے
سب ودھی اگم وچار ہیں تاتے، سور سگن پد گاوے

(रूप-रेख-गुन-जाति-जुगति-बिनु, निरालब कित ध्यावै।
सब विधि अगम बिचारहिं तातै, सूर सगुन-पद गावै॥)

گوناگوں پہلو

ان تفصیلات سے ہمیں یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ 'سور کاویے' (سورداس کی شاعری) کی یہی حد ہے بلکہ ونے کے پد (حمد)، بچپن کے بیان، روپ وریپ کے بیان کے علاوہ اس کے گوناگوں پہلو ہیں ـ 'سورساگر' میں دھنش بھنگ لیلا (کمان توڑنے کا کھیل)، ہستی ودھ (فیل کشی)، کالیے ون دھن (کالیے ون کی آگ)، رکمنی پتریکا پراپتی (رکمنی کا خط پانا)، سداما چرتر (سداما کی سرگزشت) وغیرہ سے متعلق پراثر پد بھی ہیں ـ 'سور ساراولی' سور ساگر کا ہی دیباچہ ہے ـ 'ساہتیہ لہری' معمائی انداز کی مخصوص شاعری ہے ـ ہمیں یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ سورداس نے صرف کرشن کاویے کی ہی تخلیق کی، بلکہ شری کرشن کے عظیم معتقد ہوتے ہوئے بھی انہوں نے 'سور رامائن' جیسی کاویے رچنا کی تخلیق کی ـ 'سور ساہتیہ' کے ماہر ڈاکٹر منشی رام شرما نے 'سورسچین' میں اس کا کچھ حصہ 'رام کتھا' کے عنوان سے یکجا کیا ہے ـ اس طرف عالمان ادب کی توجہ کم گئی ہے ـ 'سورساگر' کے پہلے دفتر کی نویں فصل میں رام کتھا بال کانڈ تک فرضی ہے ـ [1]

سورداس محض ایک جذباتی شاعر ہی نہیں، ایک اعلا گایک (مغنی) بھی تھے ـ ان کے پد مکتک کہلاتے ہیں جو حقیقت میں موتیوں کے مانند ہیں ـ یہ سور کے دل کے سمندر سے برآمد ہوئے ہیں ـ انہوں نے ان مکتکوں کو رام ٹوڑی، مارو، نٹ نارائن، جیت سری، بہاگرو، پوربی، کانھرو، کلیان، رام کلی، بداول وغیرہ راگوں میں رچنا کی ـ [2] یہ جذبہ شاعری کے محسوسات سے لبریز ہیں ـ ان سے پہلے بھی جے دیو، ودیاپتی وغیرہ نے 'کرشن کاویے' کی رچنا کی تھی لیکن 'سور کرشن کاویے' کا اپنا ہی طرز ہے ـ ان کی گوپیاں دیہاتی سادگی و سچائی، شیریں کلامی، کم

---

1 سور ساگر (پہلا کھنڈ)، مرتبہ شری نند دلارے واجپئی، ص ۱۹۱ ـ ۲۰۴
2 سور ساگر (دوسرا کھنڈ)، مرتبہ شری نند دلارے واجپئی،

سخنی وغیرہ خوبیوں کی مالک ہیں - سورداس پہلے شاعر ہیں، جنھوں نے برج بولی کو ادبی حیثیت سے روشناس کرایا اور اسے شمالی ہند کی ادبی زبان بنانے کے لیے راہ ہموار کی - اسی کا اثر تھا کہ پہلے گجراتی شعرا برج بھاشا میں لکھتے تھے - برج کی تہذیب کا آپ نے خوبصورت مظاہرہ کیا -

موجودہ صورت حال

بعض لوگ سور کاویے اور دوسرے بھگتی کاویے کو درمیانی دور اور بھگتی ادب کہہ کر منفی رویہ اختیار کرنے کی بے سود سعی کرتے ہیں - آج کی زندگی کشمکش مخالفتوں، عیش کوشیوں، ناامیدیوں سے پر ہے - انسان سکون کے لیے بے چین ہے - ایسی صورت میں تو سور کاویے کی مزید اہمیت ہے - آج بھی ہم دیکھتے ہیں، سنتے ہیں کہ انسان —

'موسم کون کٹل کھل کاری'، 'اب میں ناچیو بہت گپال'،
'تجو من ہری وموکھن کو سنگ'
('मो सम कौन कुटिल खल कामी', 'अब मैं नाच्यौ बहुत गुपाल',
'तजो मन हरि बिमुखन को संग')

جیسے سور کے ودے پد گا کر، من کر سکون حاصل کرنا چاہتا ہے،

'سوبھت کر نونیت لئیے' 'میا! میں ناہیں دگھی کھایو'
('सोभित कर नवनीत लिये', 'मैया! मैं नाहीं दधि खायो')

وغیرہ بچپن کے بیان کے پد گا کر مالک شری کرشن کے درشن کرتا ہے، چاہے وہ تصوراتی ہی ہو -

'ادھو من مانے کی بات'، 'ادھو من کی منہی رہی'،
'ادھو من ناہیں دس بیس'
('ऊधो मन माने की बात', 'ऊधो मन की मनहि रही',
'ऊधो मन नाहीं दस बीस')

جیسے پد گا کر اپنے دل کے درد کا اظہار کرتا ہے - بڑے شہروں اور غیر ممالک میں رہنے والے لوگ

'ادھو! موھی برج وسرت ناھیں'

('ऊधो मोहि ब्रज बिसरत नाहीं')

پد گا کر اپنی سرزمین سے جدائی کے درد کا اظہار کرتے ہیں – ادب کا مفید ہونا اسی میں ہے کہ انسان اس سے قوت پائے، حظ اٹھائے، دکھ درد سے نجات پا کر صحیح معنوں میں انسان بنے –

زمانہ بدل سکتا ہے، انسان کے نئے نئے تجربے ہو سکتے ہیں – ادب میں بھی نئی نئی نظریں سامنے آسکتی ہیں – ان سب کی اہمیت کم زیادہ ہو سکتی ہے، لیکن سور کاویہ کی عظمت ہمیشہ قائم رہے گی – یہ ہماری زندگی کو من موہن کے رسیلے اور شیریں کرشن رس سے فیض پہنچاتا رہے گا، کیوں کہ اس کی بنیاد انسان کے دائمی جذبات واحساسات ہیں – حقیقتاً یہ دائمی اہمیت کی شاعری ہے – اسی نظر سے اسپر غور وفکر کی کوشش ہونی چاہیے، بصورت دیگر مایوسی کے سوا کچھ پلے نہیں پڑیگا –

مترجم : التماس صابر مارہروی

سورداس اور 'بھانو سنگھ' (رویندر ناتھ) کی "رادھا"

ڈاکٹر رما سین گپتا

«رادھا» نام کے تصور سے ہی ہمارے سامنے ایک بے پناہ محبت کرنے والی عورت کی تصویر منعکس ہو جاتی ہے، جو بغیر کسی طمع کے اپنے محبوب شری کرشن پر سب کچھ قربان کر دیتی ہے — یہ محبت اتنی اعلا ہے کہ دنیوی محبت سے موازنہ کرنا بے سود ہے — سب سے پہلے ایسی محبت کا بیان ہمیں بھاگوت پران میں ملتا ہے:

«انیا رادھتو نونم بھگوان ہری ریشور:
یںو وہائے گووند: پریتو یامیے درہ:»
بھاگوت (۱۰/۳۰/۲۸)

"अनया राधितो नूनम् भगवान् हरिरीश्वरः ॥
यन्नो विहाय गोविन्दः प्रीतो यामनयद्रह ॥"
भागवत (१०/३०/२८)

پھر اِس رادھا کا تصور ادب کا ایک جز بن جاتا ہے — مشرق دامن میں جے دیو کی تصنیف کردہ 'گیت گووند' میں، ودیاپتی، چنڈی داس، گیان داس، گووند داس وغیرہ شاعروں کی پداولیوں میں، برج علاقے کے اشٹ چھاپ (ہشت تن) کے شاعروں اور گوڑ وشنو شاعروں کے پدوں میں، جنوب کے آلوار بھگت شاعروں کی بانی میں، سنسکرت پراکرت، برج بولی اور ہندوستان کی اکثر علاقائی زبانوں میں تصنیف کردہ کلیات میں ہیر تصویرکشی کی دنیا میں رادھا صرف نند کے دلارے شری کرشن کی ہی محبوبہ نہیں، فنکاروں کو بھی محبوب رہیں—

ہندی کے ریتی کال میں تصنیف کردہ کلیات کی 'نائیکاؤں' پر بھی «رادھا» نام چسپاں ہوا اور آج بھی کوئی محب کا متوالا دل گا اٹھتا ہے:

«آمی پریم، پاگلنی رادھا
تمی آنند، گھن سیام!»

"आमि प्रेम–पागलिनी राधा
तुमि आनन्द - घनश्याम!"

دورِجدید کی شاعری میں بھی «کنو پریا» جیسی نرم و نازک تخلیق میں رادھا دنیائے محبت کا لاثانی کردار ہے — فلسفے کے اصولوں کی نظر سے بھی رادھا کی مختلف

تعریفیں کی گئی ہیں، پھر بھی محسوس ہوتا ہے کہ کرشن چیتن کے حسن، محبت اور عیش کی طرح، رادھا کا روپ بھی ناقابل بیان ہے ۔ جس طرح «اروشی» ہماری روحانی تسکین کی علامت ہے، اُسی طرح «رادھا» بھی ہمیں ذہنی سکون بخشتی ہے ۔

اروشی جنت کی حور ہے، لیکن رادھا ورنداون کی «کانتا شرومنی» ۔ مختلف نظریات کے حامل بھگت شعرا نے اپنے اپنے نظریات کے مطابق رادھا کا روپ تخلیق کیا: کسی نے رادھا کو ورنداون کی حسیناؤں میں اعلا کہا، کسی نے نے خود بھگتی کے سبب اپنے آپ کو ہی رادھا تصور کرلیا ۔ میرا نے اُسے ایک الگ ہی رخ سے جانچا :

«اور سکھیِن مد پی پی ماتیں،
میں بن پیے مدماتی
میرے پیا میرے ہردے بست ہیں
دوس جات نہ راتی»

" और सखीन्ह मद पी पी मातीं,
मैं बिन पिये मद - माती ।
मेरे पिया मेरे हिरदे बसत हैं
दिवस जात न राती ॥ "

یہاں میں دو عظیم شاعروں کے ذہنی تصور میں اُن رادھا کی جھلک پیش کرنے کی کوشش کروں گی جو کسی نظریے اور اصول کے دائرے میں رہ کر نہیں تخلیق ہوئیں، جو نہ اپنی ہیں، نہ پرائی ۔ یہ رادھا اصل میں انسان ہیں ۔ بعد میں عظیم تو ہیں، عظیم تر ہیں ۔ عموماً نے عرض نایکا، تسسنہ روح اور سادی رچانے کی تمنا رکھتی ہیں ۔ ہندی (برج بھاشا) کے عظیم شاعر سورداس اور بنگلا کے استاد الشعرا رویندر ناتھ (قلمی نام؛ «بھانو سنگھ») نے رادھا پر چند نظم کہے ہیں ۔ سورداس کی اولیت اُن کی محبت کی شیرینی کے بیان میں ہے اور رویندرناتھ کو «نوبل اِنعام» گیتانجلی پر ملا، جو رہس وادی پریم گیتوں کا مجموعہ ہے ۔ پھر بھی اِن دونوں عظیم شاعروں نے محبت کی تصویر رادھا کی جو شبیہ بنائی، اُس کی کشش اِتنی گمبھیر ہے کہ اُن مورتیوں کے خالق کی حیثیت سے اُن کے وسیع فن کو پرکھا جاسکتا ہے ۔ سورداس پیدایشی اندھے تھے، مگر محبت کی شیرینی کا اُنھوں نے کتنا عمدہ اِظہار کیا! رویندر ناتھ پندرہ سال کے تھے اور اُنھوں نے لکھا بھی تو برج بولی میں، جو کسی علاقے کی زبان نہیں تھی، البتہ چند شاعروں کی ادبی زبان ضرور تھی، جو اودھی اوھٹھ، میتھلی اور بنگلا زبان کے خمیر سے بنی تھی اور سرزمین

برج کے رادھا کرشن کی محبت کی تصویرکشی کے لئے موروں سمجھی جاتی تھی ــ شری سوکمارسین نے «برج بلر کا ھی» میں لکھا ہے :

«اے ای اوھٹھ تھیکے ای برج بلر اتپتی ھوئے چھے»[1]
"एइ अवहट्ठ थेकेइ व्रजबुलिर उत्पत्ति होयेछे।"

سورداس اور بھانوسکھ کی رادھا ویشنو اصطلاحات سے پرے فطری محبت کا شیریں چشمہ ھیں، یہ رادھا نہ دیوی ھیں نہ انسان، یہ رادھا محبت کی مثال ھیں ــ یا ھم کہہ سکتے ھیں :

Love for Love's Sake '

جس طرح کہ کہا جاتا ہے :

' Art for Art's Sake. ''

«سورساگر»[2] میں رادھا کرشن کی 'پہلی ملاقات' کا بہت ھی دلکش بیان ہے:

«کھیلت ھری نکسے برج کھوری
کٹی کچھنی پیتامبر باندھے، ھاتھ لئے بھورا، چک ڈوری
مورمکٹ، کنڈل استرونی بر، دس دمک دامنی چھوی چھوری
گئے سیام ربی تنیا کیں تٹ، انگ لستی چندن کی کھوری
اوچک ھی دیکھی تہں رادھا، نین بسال بھال دیے روری
نیل بسن پھریا کٹی پہرے، بینی پیٹھی رلتی جھکجھوری
سنگ لرکنی چلی ات آوتی دن تھوری، اتی چھبی تن گوری
سور سیام دیکھت ھیں ریجھے نین نین ملی پری ٹھگوری»

"खेलत हरि निकसे ब्रज-खोरी।
कटि कछनी पीतांबर बांधे, हाथ लिये भौंरा, चक डोरी॥
मोर-मुकुट, कुंडल स्रवननि बर, दसन-दमक, दामिनि-छबिछोरी।
गए स्याम रबि तनया के तट, अंग लसति चंदन की खोरी॥
औचक ही देखी तहँ राधा, नैन बिसाल भाल दिये रोरी।
नील बसन फरिया कटि पहिरे, बेनी पीठि रुलति झकझोरी॥
संग लरिकिनी चलि इत आवति दिन-थोरी, अति छबि तन-गोरी॥
सूर स्याम देखत हीं रीझे नैन-नैन मिलि परी ठगोरी॥"

---

[1] ویشنبی نبندھ، ص ۹
[2] مرتبہ دھیریندر ورما، ص ۸۲

اس پہلی ملاقات میں لڑکپن کی دوستی اور پہلی دید ھی میں محبت کی بنیاد کی جو تصویرکشی کی ہے، اُس میں شیرینی ہے، لیکن جیسی میلان کی کوئی جھلک نہیں ہے – اس ایسے ولبھ مرقے کے پشٹی واد اور سورداس کی بندگی و بھگتی کا بھی کوئی تعلق نہیں ہے – یہی محبت آگے چل کر وسعت اِختیار کرتی ہے جو بنگلا کے ماقبل چیتن شاعر چنڈی داس کی بانی میں گونج اٹھی تھی :

«رج کنی پریم نکشت ھیم
بڑو چنڈی داس گائے

" रज किनी – प्रेम निकषित हेम
बड़ु, चडीदास गाय ।"

اس کے آگے سورساگر میں جو تیسرا پد ہے، اُس میں محبت کی بات ہے :

«پرتھم سنیہہ دڈھنی من جانیو
نین نین کینہی سب باتیں، گپت پریتی پرگٹانیو»

" प्रथम सनेह दुहुनि मन जान्यौ ।
नैन नैन कीन्ही सब बातें, गुप्त प्रीति प्रगटान्यौ ॥"

بھانوسنگھ کے رادھا کرشن چمن زاروں میں نیموں سے نین ملاتے ہیں۔ وہ کم سن نہیں، حسن و شباب اپنے دامن میں سمیٹے ہیں :

«آجو سکھی، مہو مہو گاہے پک کہو کہو
کنج وَنے دہو دہو دو بہار پانے چاہے
حسن مد ہلسب پلکے ہیا السب
انش تنو السب مرچھی جو جائے
آجو مدھو چاندنی پران انمادنی
ستھل سب باندھنی، ستھل بھئی لاج
بچن مرد و مر مر، کانپے رھھ تھر تھر
شہرے تنو جرجر، کسم بن ماجھہ
ملے مرد و کیچھے، چرن نہیں چلیچھے
بچن مہو کہلیچے، انچل لٹایا
آدھ پھٹ شتدل بایو بھرے ٹلمل
آنکھی جنو ڈھل ڈھل چاھتے ناھی چاہے
الکے پھل کانپی کپولے پڑے جھانپئی

مدھو انلے تاپئی کھسئی پڑو پاے
جھرئی شرے پھلدل، جمنا بہے کلکل
ہاسے ششی ڈھل ڈھل ۔ بھانو مری جاے»

"आजु सखि, मुहु मुहु गाहे पिक कुहु कुहु,
कुजवने दुंहु दुंहु दोंहार पाने चाय।
औबन–मद–बिलसित पुलके हिया उलसित,
अवश तनु अलसित मुरछि जनु जाय।
आजु मधु चाँदनी प्राण–उनमादनी,
शिथिल सब बाँधनी, शिथिल भई लाज।
बचन मृदु मरमर, काँपे रिझ थरथर,
शिहरे तनु जरजर, कुसुम बन–माझ।
मलय मृदु कलयिछे, चरण नहि चलयिछे,
बचन मुहु खलयिछे, अंचल लुटाय।
आधफुट शतदल बायुभरे टलमल
आँखिजनु ढलढल चाहिते नाहि चाय।
अलके फुल काँपयि कपोले पड़े झाँपयि,
मधु अनले तापयि खसयि पड़ु पाय।
झरइ शिरे फुलदल, जमुना बहे कलकल,
हासे शशि ढलढल–भानु मरि जाय॥"

رویندر ناتھ ٹھاکرے ۱۸۷۶ء میں یہ پداولیاں لکھیں۔ اُن میں گیت (lyric) لکھنے کی صلاحیت اسی کم عمر میں ہی پیدا ہوگئی تھی – سورداس کے پد 'مکتک' ہیں، 'پرگیت' بھی ہیں – پھر بھی اُن میں واقعات کا تسلسل قائم رہتا ہے – اِسی لئے اُن کے پدوں میں رادھا کرشن کی محبت کی ابتدا، شدت اور نقطۂ عروج کا بیان بھی ملتا ہے – پرتھم ملن، گاروڑی کرشن، سمندھ رھس، رادھا سکھی سواد، مانا کی سیکھ، کرس درش، رادھا کا انوراگ، اپھاس، سہسا بھیٹ، ویاح ملن، بھرم، ایک اسٹھا، لکھومان لیلا، کرشن گوپیکا، مان لیلا، کھنڈیتا پرکرن، مدھیم مان، بڑی مان لیلا، وسنتوتسو، اس ترتیب سے رکھے جانے کے لایق پد ہیں – لیکن «بھانوسنگھیر پداولی» کے دس گیت گویا دس شیریں چشمے ہیں، جو ترنم و تغزل کے اعتبار سے بےحد دلکش ہیں اور بلا مبالغہ گووند داس، گیان داس وغیرہ کی پداولیوں کے مرتبے کے ہیں – اس طرح سور کی رادھا گویا جمنا کی لہروں پر بہتی ہوئی بھاگیرتھی کی پاک دھارا میں ملتی ہے اور پھر تیز رفتاری سے سمندر کے رخ گامزن ہوجاتی ہے اور بھانوسنگھ کی رادھا

دس مرکروں میں نئے نئے روپ رنگ میں رقص کرتی ہے۔ یہ محبت کی شیرینی کے مختلف النوع احساسات ہیں:

«گہن کسم کنج ماجھے مردل مدھر ونشی باجے
بسری تراس لوک لاج سجنی، آؤ آؤ لو

پہر چارو نیل باس، هردیے پرنے کسم راش
هرن نیتر وِمل هاس، کنج بن میں آؤ لو

ڈھالے کسم سربھ بھار، ڈھالے وہگ سکھ سار
ڈھالے اندو امرت دھار بمل رجت بھاتی رے

مند مند بھرنگ گنجے، اجت کسم کنجے کنجے
پھٹل سجنی پنجے پنجے بکل جوتھی جاتی رے

دیکھ لو سکھی، شیام رائے، نینے پریم اتھل جائے۔
مدھر بدن امرت سدن چندرمائے نندیچھے

آؤ آؤ سجنی برند، هیرب سکھی شری گوبند۔
شیام کو پدارَبند بھانوسنگھ بندیچھے»

"गहन कुसुम कुंज-माझे मृदुल मधुर बंशी बाजे,
बिसरि त्रास लोकलाज सजनि, आओ आओ लो।

पिनह चारु नील बास, हृदये प्रणय कुसुमराश,
हरिणनेत्रे बिमल हास, कुंजबन में आओ लो।

ढाले कुसुम सुरभ-भार, ढाले बिहग सुख-सार,
ढाले इन्दु अमृत-धार बिमल रजत-भाति रे।

मन्द मन्द भृंग गुंजे, अयुत कुसुम कुंजे कुंजे,
फुटल सजनि पुंजे पुंजे बकुल जूथि जाति रे।

देख लो सखि, श्यामराय, नयने प्रेम उथल जाय –
मधुर बदन अमृतसदन चन्द्रमाय निन्दिछे।

आओ आओ सजनिबृन्द, हेरब सखि श्री गोविन्द –
श्यामको पदारबिन्द भानुसिंह बन्दिछे ॥"

اِس گیت میں برج کی تمام حسیائیں رادھا کی ہم زبان ہیں، اِسی لئے وہ چمن کے کسی گوشے سے کرشن کی سریلی بانسری کی آواز سن کر اُس کی طرف مائل ہو رہی ہیں۔ سورداس کی گوپیوں اور رادھا میں ایک حجاب ہے۔ 'رادھا کا انوراگ' میں گوپیاں کہتی ہیں:

«ہم ومکھ، تم کرشن سنگنی، پران اک، دوے دیہہ
ایک من، اک بدھی، اک چت، دوھنی ایک سنیہہ
ایک چھنو سو تمہیں دیکھیں، سیام دھرت نہ دھیر
مرلی میں تو نام ہی ہی کہت ہیں بلبیر»

'हम विमुख, तुम कृष्ण-संगिनि, प्रान इक, द्वै देह।
एक मन, इक बुद्धि, इक चित, दुहुनि एक सनेह॥
एक छिनु बिनु तुमहिं देखे, स्याम धरत न धीर।
मुरलि में तुव नाम पुनि पुनि कहत हैं बलबीर॥"

یہاں شاعر کی مراد کسی فلسفۂ انا الحق سے نہیں ہے۔ یہاں سورداس نے رادھا کے تئیں کرشن کے بے پناہ لگاو کا خاکا کھینچا ہے اور اس بے پناہ محبت کا حق صرف رادھا ہی کو حاصل ہے، دوسری حسیناؤں کو نہیں۔ کسی کسی شاعر نے یہ نکتہ بھی نظم کیا ہے کہ راس نرت میں گوپیوں کے ہمراہ جو کرشن ہیں وہ کرشن کے 'مایا روپ' ہیں یعنی رادھا کے ساتھ درمیان میں کرشن ہیں۔ لیکن سورداس نے اس نوع کے مفروضات قائم نہیں کئے ہیں۔

ایک گیت میں بھانوسنگھ شری کرشن کے گوشۂ تنہائی کا ذکر کرتے ہیں اور رادھا کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

«سجنی سجنی رادھیکا لو دیکھہ ابھوں چاھیا
مردل گمن شیام آوے مردل گان گاھیا
پہر جھٹت کسم ھار، پہر دل آنگیا
سندری، سندر دے کے سیتھی کرہ رانگیا
سہچری سب ناچ ناچ ملن گیت گاؤ رے
چنچل منجیر راب، کنج گگن چھاو رے
سجنی، اب اُجار مندر کنک دیپ جوالیا
سربھی کرہ کنج بھون گندھم سلل ڈھالیا
ملکا چمیلی بیلی کسم تلہ مالیکا
گانتھہ جوتھی، گانتھہ جاتی، گانتھہ بکل مالیکا
ترشت نین بھانوسنگھہ کنج پنتھم چاھیا۔
مردل گمن شیام آوے مردل گان گاھیا»

"सजनि सजनि राधिका लो देख अबहुँ चाहिया,
मृदुलगमन श्याम आवे मृदुल गान गाहिया।

पिनह झटित कुसुमहार, पिनह नील आंगिया,
सुन्दरी, सिन्दूर देके सींथी करह रांगिया।
सहचरि सब नाच नाच मिलन गीत गाओ रे,
चंचल मजीर-राव, कुंज गगन छाओ रे।
सजनि, अब उजार मंदिर कनक दीप ज्वालिया,
सुरभि करह कुंजभवन गन्धसलिल ढालिया।
मल्लिका चमेली बेली कुसुम तुलह बालिका,
गांथ जूथि, गांथ जाति, गांथ बकुलमालिका।
तृषित नयन भानुसिंह कुंजपथम चाहिया—
मृदुल गमन श्याम आवे मृदुल गान गाहिया॥"

وشنو فلسفے کے بموجب بھگت اپنے دل کی دنیا کے تصوراتی گوشے میں رادھا کرشن کی ملاقات کراتے ہیں۔ لیکن اس گیت میں عام طور پر، بغیر کسی تصور کے، شاعر صرف رادھا کرشن کی ملاقات کی حسین عکاسی کرتا ہے۔ آگے چل کر رویندرناتھ کی نظمیں، گیت اور ناٹک اپنے پرسوز لہجے اور اشاراتی اظہار کے سبب مشہور ہوئے۔ 'گیتانجلی'، 'بلاکا' وغیرہ شعری مجموعوں کے علاوہ، اُن کے ناٹک 'رکت کروی'، 'راجا'، 'پھالگنی' وغیرہ اشاراتی عنصروں سے بھرے پڑے ہیں۔ ایسے ناٹکوں کو 'اشاراتی تمثیل' کہا گیا ہے۔ اسی فلسفیانہ مزاج کے باعث رویندرناتھ کے ناٹک عام طور پر اسٹیج پر زیادہ کامیاب نہیں ہوئے۔ اس کے برعکس سورداس جیسے ہندی کے وشنو شاعروں کے بھجنوں کو مالا کی طرح گوندھ کر تصنیف 'راس لیلا' جیسے عوامی ناٹک آج بھی مقبول عام ہونے کی وجہ سے زندہ جاوید ہیں۔ «مہا پرسنگھ کی پداولیاں» بھی شعری تمثیل کے روپ میں اسٹیج پر پیش ہوئی ہیں۔ پھر بھی ماننا پڑے گا کہ اِن میں شعری عنصر زیادہ اور تمثیلی عنصر بہت ہی کم ہے۔

سورداس نے رادھا کرشن کے 'راز و نیاز' کو بہت دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے:

«بوجھت سیام کون تو گوری
کہاں رہتی، کا کی ہے بیٹی، دیکھی نہیں کہوں برج کھوری
کاہے کوں ہم برج تن آوتیں، کھیلتی رہتیں آپنی پوری
سنت رہتیں استرو ننی نند ڈھوٹا کرت پھرت ماکھن ددھی چوری
تمہروں کہا چوری ہم لیویں، کھیلن چلو سنگ ملی جوری
سورداس پربھو رسک سرومنی، باتنی بھری رادھیکا بھوری»

"बूझत स्याम कौन तू गोरी।
कहाँ रहति, काकी है बेटी, देखी नहीं कहूँ ब्रज खोरी।।
काहे कौं हम ब्रज-तन आवति, खेलति रहति आपनी पौरी।
सुनत रहति स्रवननि नँद-ढोटा करत फिरत माखन-दधि चोरी।।
तुम्हरौ कहा चोरी हम लैहैं, खेलन चलौ संग मिलि जोरी।
सूरदास प्रभु रसिक-सिरोमनि, बातनि भुरइ राधिका भोरी।।"

اِس قسم کے چند گیتوں کے سلسلے کو جوڑ کر اگر اسٹیج پر پیش کیا جائے تو اِنہیں 'تمثیلی گیت' کہا جا سکتا ہے – جس طرح کہ جے دیو کی سنسکرت تصنیف «گیت گووند» کے بارے میں عالموں کی رائے ہے کہ یہ کسی تمثیلی گیت کی دین ہے۔[1] چوں کہ اس مقالے کا موضوع یہ نہیں ہے، لہذا اِس پر مزید بحث نظرانداز کی جاتی ہے، نہا بوسکھہ اس گیت میں رادھا سے مخاطب ہیں:

«سندری، سندور دے کے سینتھی کری رانگیا»

"सुन्दरी, सिन्दूर देके सींथी करहु रांगिया।"

اِس سے یہ فرض کر لینا چاہئیے کہ شاعر کی نظر میں رادھا کرشن کی محبوبہ اور بیوی بھی ہے۔ کئی وشنو شعرا نے رادھا کو آیان گھوش کی زوجہ کے روپ میں مانا ہے، لیکن چوں کہ آیان نامرد تھے، لہذا رادھا پاکدامنی کی نظر سے، غیر ہوتے ہوئے بھی شری کرشن کی محبوبہ ہے اور عصمت و عفت سے محفوظ بھی۔ نہا بوسکھہ نے 'اپنے پرائے' کو اتنی اہمیت نہیں دی اور محبوب کی آمد پر کنواری عورت رادھا کی مانگ میں سندور بھرنے پر اصرار کیا۔ یہ اصرار سماج کی اُتنی پرواہ نہیں کرتا، جتنا کہ شیرینی و حسن کی اور شاعر کے لئے یہ مناسب ہے کہ محبوب کے حد و حال پر نظر رکھے۔ سورداس کی رادھا کی مذکورہ سطروں سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اگر 'اپنی' نہیں ہے تو 'پرائی' بھی نہیں ہے۔

رادھا اور کرشن کے درمیان جس محبت کی داغ بیل پڑتی ہے اُس کا تعلق خدا اور مردوزن سے ہے۔ اس کا مطالعہ و تجزیہ باریک بینی سے کئی حیثیتوں مثلاً: معاشرتی، شاعرانہ وغیرہ سے ہوا ہے۔ منشی بھوسن داس گپت اپنی تصنیف «شری رادھا کا کرم وکاس» کے دیباچے میں 'بنگال کا وشنو پریم ساہت اور پارتھو پریم ساہت' کے ضمنی عنوان سے رقم طراز ہیں:

---

1 شری سوکمار سین، منگل یاترا، ناٹ گیت اور پانچالی کیرتن، باب ۶

«بنگال کی وشنو شاعری میں شری رادھا کی ایک فطری اِنسانی شکل ہے ... گھاٹ پر پانی بھرنے جانا اور ایک اجنبی سے اچانک ٹکراو اور بعدہ محبت ۔ یہ صرف بنگال کے وشنو ادب میں ہی نہیں، بنگال کے تمام ادبِ لطیف میں نمایاں ہے ۔ وشنو شاعری کے علاوہ بنگال میں جو دوسرے طربیہ گیت ملتے ہیں ۔ اُن کے لئے «میمن سنگھ گیتیکا» اور «پورو ونگ گیتیکا» خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔» [1]

«پورو ونگ گیتیکا» کے 'مئی شال بندھو' سے ایک نمونہ پیش ہے :

«آشٹ آنگل بانشیر بانشی مدھیے مدھیے چھیدا
نام دھریا باجائے بانشی کلنکنی رادھا
سیئی بانشی باجائیا مئی‌سال گوشٹھے جائے
آجی کین سندر کنیا پھریا پھریا چائے»

"आष्ट आंगुल बांशेर बांशी मध्ये मध्ये छेदा।
नाम धरिया बाजाय बांशी कलङ्किनी राधा॥
सेइ बांशी बाजाइया मइषाल गोष्ठे जाय।
आजिकेन सुन्दर कन्या फिर्या फिर्या चाय॥"

محبت کی یہ کہانی پنجاب کی محبت کی کہانی 'سوہنی مہیوال' کی بھی یاد دلاتی ہے۔ عوامی محبت کی یہ کہانیاں اتنی دلچسپ اور مقبولِ عام رہی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستانی زبانوں میں رادھا کرشن سے متعلق شاعری، انہی روایات کی ترقی یافتہ شکلیں ہیں ۔ یہ رشتۂ محبت اتنا عوامی اور عام ہے کہ نہ تو شاعر کو 'آورد' سے کام لینا پڑتا ہے اور نہ تصوف کے فلسفیانہ عناصر اس سے مستعار لینے پڑتے ہیں ۔ یہ محبت گیلی مٹی کی سوندھی مہک اور موسم بہار کی دلکشی جیسی قدرت کا عطیہ ہے۔

ایک گیت میں بھانو سنگھ رادھا کے بیان میں ہی پرکشش بانسری کی لے اور اُس لے کو سنکر بے چین روح کے کرب و درد کا اِظہار کرتے ہیں :

«بجاؤ رے سوھن بانشی
سارا دوسک ورہ دھن دکھ مرمک بیاش باشی
رجھ بس بھیدن بانشیر وادن کہاں شکھلی رے کان
ھانئے تھر تھر مرم اوشکر لہو لہو مدھومے وان

---

[1] ششی بھوشن داس گپت، شری رادھا کا کرم وکاس، ص ۳۰۳

دھس دھس کرتہہ اُرہ ویاکلو، ڈھلو ڈھلو اوش نیان
کت شت ورشک بات سونیارے ادھیر کرے پران
کت شت آشا پرل نہ بندھو کت سکھہ کرل پیان
پہو گو، کت شت پیرت پاتن ھیے بدھااول وان
ھردے اُداسے نیں اُچھاسے دارن مدھومے گان
سادھ جائے اِھی یمنا وارم ڈارب دگدھ پران
سادھ جائے بدھو، راکھی چرن تو ھردے ماجھہ ھردییش،
ھردے جڑااون بدن‌چندر تو ھیرب جیون شیش
سادھ جائے اِھی چاندم کرے کسمت کنج وتانے
وسنت وائے پران مشایب باشک سمدھر تانے
پران بھیوے مجھو وینوگیتی مے، رادھامے تو وینو
جے جے مادھو، جے جے رادھا، چرنے پرنمے بھانو»

"बजाओ रे मोहन बाँशी !
सारा दिवसक विरह–दहन–दुख मरमक तियाष नाशि।
रिझ–मन–भेदन बाँशीर–वादन कहाँ शिखलि रे कान !–
हाने थिरथिर मरम–अवशकर लहु लहु मधुमय बाण।
धसधस करतह उरह वियाकुलु, ढुलु ढुलु अवश नयान।
कत शत बरषक बात सोयारय अधीर करय परान।
कत शत आशा पुरल ना बँधु कत सुख करल परान।
पहु गो, कत शत पीरित–यातन हिये बिंधाओल बाण।
हृदय उदासय नयन उछासय दारुण मधुमय गान।
साध जाय इह यमुना–वारिम डारब दगध परान॥
साध जाय बँधु, राखि चरण तव हृदय–माझ हृदयेश,
हृदय–जुडाओन बदनचन्द्र तव हेरब जीवनशेष।
साध जाय इह चाँदम–किरणे कुसुमित कुंजविताने
वसन्तवाये प्राण मिशायब बाँशिक सुमधुर ताने।
प्राण भँवे मझु वेणुगीतिमय, राधामय तव वेणु।
जय जय माधव, जय जय राधा, चरणे प्रणमे भानु॥"

اِس گیت کے آخری دو مصرعوں میں یکایک رادھا کرشن کے 'ایک جان دو قالب' ہونے کی جھلک دکھائی دیتی ہے ۔ سور اور رویندرناتھہ اگرچہ ایک محبت کی متوالی رادھا ہی کی تصویرکشی کرنا چاہتے تھے، تاہم اُس محبت میں وفاداری اور یکجائی اتنی گہری ہے کہ اُس 'دوئی' کو حسن اور رازداری کے

پردے میں حال حال چھپانا پڑا ہے ۔ لیکن ایسا کسی فلسفے کے اصول کے تحت نہیں کیا گیا ہے ۔

سورداس نے اِبتدائی ملاقات اور رادھا کرشن کی دوستی میں پوشیدہ محبت کو نہایت احتیاط کے ساتھ نظم کیا ہے ، جس میں کسی رازداری کا پرتو نہیں ہے ۔

«پرتھم سنیہہ دھونی من جانیو
نین نین کینہی سب باتیں ، گپت پریتی پرگٹانیو
کھیلن کبھو ہمرے آوہو ، نند سدن ، برج گاؤں
دوارین آئی ٹیری موہی لیجو ، کانہہ ہمارو ناؤں
جو کہیے گھر دوری تمہارو ، بولت سنیے ٹیری
تمھیں سونہہ برش بھانو بابا کی پرات سانجھہ اک پھیری
سودھی نپٹ دیکھیت تمکوں ، تاتیں کریت ساتھہ
سور سیام ناگر اُت ناگری رادھا ، دواو ملی گاتھہ»

"प्रथम सनेह दुहुँनि मन जान्यौ।
नैन नैन किन्ही सब बातें, गुप्त प्रीति प्रगटान्यौ॥
खेलन कबहु हमरें आवहु, नन्द–सदन, ब्रज गाउँ।
द्वारें आइ टेरी मोहिं लीजौ, कान्ह हमारौ नाउँ॥
जौ कहियै घर दूरि तुम्हारौ, बोलत सुनियै टेरि।
तुमहिं सौंह बृषभानु बबा की प्रात–साँझ एक फेरी॥
सूधि निपट देखियत तुमकौं, तातें करियत साथ।
सूर स्याम नागर–उत नागरि राधा, दोउ मिलि गाथ॥"

یہی محبت جب گہری اور بہت گہری ہو جاتی ہے ، تب سورداس یہ پد نظم کرتے ہیں :

«تب ناگری من ہرش بھئی
نیہہ پراتن جانی سیام کو ، اتی آنند بھئی
پرکرتی پرش ، ناری میں وے پتی ، کاهیں بھول گئی
کو ماتا ، کو پتا ، بندھو کو ، یہ تو بھینٹ نئی
جنم جنم ، جگ جگ یہ ایلا ، پیاری جانی لئی
سورداس پربھو کی یہ مہیما ، یا تیں بس بھئی»

"तब नागरि मन हरष भई।
नेह पुरातन जानि स्याम कौ, अति आनद–मई॥
प्रकृति–पुरुष, नारी मैं वै पति, काहे भूलि गई।

को माता, को पिता, बंधु को, यह तो भेंट नई।
जन्म-जन्म, जुग-जुग यह लीला, प्यारी जानि लई।
सूरदास प्रभु की यह महिमा, याते बिबस भई।।"

اِس طرح سورداس نے کرشن کے لئے رادھا کی محبت کو اعلیٰ مقام بخشا، جس کی ترغیب اُنھیں ولبھ آچاریا کے بیٹے آچاریا وٹھل ناتھ سے ملی۔ اُن کا 'رادھا واد' اُصولوں کا پابند نہیں تھا۔ ششی بھوشن داس گپت لکھتے ہیں:

«وٹھل ناتھ نے کسی مخصوص بھگتی اُصول کو اپنا کر 'رادھا واد' کو اپنا عقیدہ بنایا تھا یا نہیں، اِس میں شک کی گنجایش ہے۔ مگر اُنھی کے دور میں 'پشٹی مارگ' میں 'رادھا واد' کی بنیاد پڑی تھی، اِس میں کوئی شک نہیں ہے۔ ولبھ سمپردائے کے مذہبی اصولوں اور اُن کے ادب میں 'رادھا واد' کا اثر چیتنیا اور اُن کے بھگت ورنداون کے گوسوامیوں کا یقیناً رہا ہے۔»[1]

سورداس اور بھانوسنگھ نے چاہے رادھا کرشن کو کہیں کہیں دور سے معمور کرنے کے لئے پد نظم کئے ہوں، لیکن ان کے معرکے کے پد وہی ہیں، جہاں آنسوؤں سے پر جذباتی محبت کا ذکر ہوا ہے۔ محبت کی دید و ملاقات جتنی کشش رکھتی ہے، جدائی اتنی ہی روح فرسا ہوتی ہے۔ کبھی تصور میں محبوب کو پانے کی آرزو رہتی ہے تو کبھی جدائی ان خوابوں کو چکناچور کرنے کا باعث بھی بنتی ہے۔ اور کبھی محبوب کی دوری سے نایکا سوکھی پتی کی طرح زمیں بوس ہو جاتی ہے۔ موت یا ایسی رکاوٹ جس میں محبوب سے دوبارہ ملنے کی کوئی صورت ہی نہیں رہ جاتی، ایسی حالت کا بیان تو سب کو متاثر کرتا ہے۔ ملن کے اضطراب میں جس جدائی کی جھلک ہے، اس کی مثال کے لئے سورداس کا ایک مشہور پد ایسی ہی حالت کی عکاسی کرتا ہے، جس کے لئے، کہا جاتا ہے کہ اُنھوں نے موت و زیست کی کشمکش کے لمحات میں نظم کیا:

«کھنجن نین سرنگ رس ماتے
اتیسے چارو ومل، چنچل یہ، پل پنجرا نہ سماتے
بسے کہوں سوئی بات سکھی، کہی رہے اہاں کہیں ناتے؟
سوئی سنگیا دیکھتی اور اسی، وکل اُداس کلا تیں
چلی چلی جات نکٹ سروننی کے سکی ناٹنک پھنداتے
سورداس اَنجن گن اٹکے، ناترو کبہ اُڑی جاتے»

1 ششی بھوشن داس گپت، شری رادھا کا کرم وکاس، ص ۸۰/۲۸۴

"खंजन नैन सुरंग रस माते।
अतिसय चारु विमल, चंचल ये, पल पिंजरा न समाते।
बसे कहूँ सोइ बात सखी, कहि रहे इहाँ किहिं नाते?
सोइ सञा देखति औरासी, विकल उदास कला तें॥
चलि–चलि जात निकट स्रवननि के सकि ताटंक फँदाते।
सूरदास अंजन गुन अटके, नातरु कबं उड़ि जाते॥"

اِسی طرح محبت کی تشنگی اور بے تابی بھانوسنگھ کی رادھا کو بھی پریشان کرتی ہے:

«ستیمر رجنی، سچکت سجنی، شون نکنج اَرن
کلیت ملیے، سبیجن نلئے بالا برہ بشن،
نیل آکاشے تارک بھاسے، یمنا گاؤت گان
پادپ مرمر، نرجھر جھرجھر، کسمت ولی بتان،
ترشت نیانے بنپتھ پانے نرکھے ویاکل بالا–
دیکھ نہ پاؤیے، آنکھ پھراؤیے، گاںتھے بن پھول مالا
سہسا رادھا چاہل سچکت، دورے کھیپل مالا–
کہل سجنی شن بانشری باجے، کنجے آؤل کالا
چمکی گہن نشی دور دور دشی باجت بانشی ستانے–
کنٹھ ملاؤل ڈھلڈل یمنا کلکل کلول گانے
بھنے بھانو، اب شن گو کانو، پیاست گوپنی پران
توہار پیرت ومل امرت رس ہرشے کروے پان»

"सतिमिर रजनी, सचकित सजनी, शून्य निकुंज–अरण्य।
कलयित मलये, सुबिजन निलये बाला बिरह बिषण्ण।
नील आकाशे तारक भासे, यमुना गाओत गान।
पादप–मरमर, निर्झर–झरझर, कुसुमित बल्लि बितान।
तृषित नयाने बनपथ–पाने निरखे व्याकुल बाला–
देख न पाओये, आँख फिराओये, गाँथे बनफूलमाला।
सहसा राधा चाहल सचकित, दूरे खेपल माला–
कहल सजनि शुन बाँशरि बाजे, कुंजे आओल काला।
चमकि गहन निशि दूर दूर दिशि बाजत बाँशि सुताने–
कंठ मिलाओल ढलढल यमुना कलकल कल्लोलगाने।
भने भानु, अब शुन गो कानु, पियासित गोपिनि प्राण
तोंहार पीरित विमल अमृतरस हरखे करबे पान॥"

جدائی میں محبت شدت اختیار کرلیتی ہے اور اُس کا اظہار انتہائی پختگی کے ساتھ ہوتا ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ میرا اور مہادیوی کے جدائی کے نغمات ہمیں مسحور کر دیتے ہیں اور کالی داس کا «میگھ دوت» شرنگار رس کے میدان میں سراب یا جدائی کی لذت کا زندہ جاوید شعری مجموعہ بن گیا ہے۔ میرا کے اشکوں میں کل کائنات ڈوبی ہوئی ہے:

«سولی اُوپر سیج پیا کی
کس ودھ ملنو ہوئے
اے ری میں تو پریم دوانی
میرا درد نہ جانے کوئے»

"सूली ऊपर सेज पिया की
किस विध मिलणो होय
एरी मैं तो प्रेम दिवानी
मेरो दर्द न जाने कोय।"

میرا دل ہی دل میں اپنے آپ کو رادھا سمجھتی ہیں۔ یہی نہیں وہ اپنے آپ کو کرشن سے رشتۂ ازدواج میں بھی منسلک ہونے کا حق جتاتی ہیں:

«مائی ری مہانے سپنے ماں
پرن گیو نندلال»

"माई री म्हाने सपने मां
परण गयो नन्दलाल।"

جس سے کوئی خواب میں بیاہ رچا گیا ہو، پھر تاحیات اُس سے ملن نہ ہوا ہو، جدائی کی گہرائی کی اس تھاہ کو حساس دل ہی پاسکتے ہیں:

«گھایل کی گتی گھایل جانے
اور نہ جانے کوئے»

"घायल की गति घायल जाने
और न जाने कोय।"

لیکن سورداس کی رادھا عزت و عصمت والی اور گوشۂ چمن میں محبت کے کھیل میں محو رادھیکا ہے۔ وہ روزانہ دھی بیچنے، پن گھٹ سے پانی بھرنے کے بہانے نوجوان کنہائی سے ملنے جاتی ہے۔ کرشن بھی رادھا کی محبت میں ڈوبے ہوئے ہیں

«ہری سکھ رادھا رادھا بانی
دھرنی پرے اچیت، نہیں سدھی، سکھی دیکھن اکولانی»

" हरि–मुख राधा–राधा बानी।
धरिनी परे अचेत, नहीं सुधि, सखी देखि अकुलानी॥ "

سورداس کی رادھا ایسی محبت کی دیوانی ہے:

«سیام بھئے رادھا بس ایسیں
چاتک سواتی، چکور چندجیوں چکرواک روی جیسیں»

" स्याम भए राधा बस ऐसें।
चातक स्वाति, चकोर चंदज्यों चक्रवाक रवि जैसें। "

سور کی رادھا میں جدائی کی تڑپ تو ہے – لیکن میرا کا اضطراب 'جل بن مچھلی' جیسا ہے – سورداس نے «گوپی ورہ» اور «بھرمر گیت» کے تحت ہی گوپیوں کی جدائی کی کیفیات میں رادھا کو بھی شامل کرلیا ہے – 'گوپی ورہ' کی بہترین سطریں یہ ہیں:

«کری گئے تھوڑے دن کی پریت»
«نسدن برشت نین ہمارے»
«پریت کری کاھو سکھ نہ لہیو»
«میرے من اتنی سول رہی
وے بتیاں چھتیاں لکھی راکھیں، جے نندلال کہی»

" करि गए थाड़े दिन की प्रीति। "
" निसिदिन बरषत नैन हमारे। "
" प्रीति करि काहू सुख न लह्यौ। "
" मेरे मन इतनी सूल रही।
वे बतियाँ छतियाँ राखीं, जे नंदलाल कही। "

«بھرمر گیت» کے کچھ بول بھی بے حد عمدہ ہیں:

انکھیاں ھری درسن کی پیاسی»
«ھمکو ھری کی کھتا سناو»
«مدھوکر سیام ھمارے ایس»
«من میں رھیو ناھیں نہ ٹھور
نند نندن اچھت کیسے آنیے آر اور»
«آر بے ماکھن چور گڑے
اب کیسین نکست نہی اودھو، ترچھے ھوے جو اڑے»

"अँखियाँ हरि दरसन की प्यासी।"
"हमकौ हरि की कथा सुनाउ।"
"मधुकर स्याम हमारे ईस।"
"मन मे रह्यौ नाहि न ठौर।
नंदनंदन अछत कैसे आनियै उर और॥"
"उर मैं माखन चोर गड़े।
अब कैसे निकसत नहि ऊधौ, तिरछे ह्वै ज अड़े॥"

سوزداس نے رادھا کا محبت میں محو ہونا جدائی کے موقع پر بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ اس بیان میں اس جذباتی رادھا کی عکاسی کی گئی ہے جس کے بھیس میں شری کرشن کے اوتار شری چیتنیہ اپنے آپ کو رادھا تصور کرکے کرشن کی جدائی میں مضطرب رہتے تھے۔ وصل میں جدائی کی حقیقت کا تصور بھی محبت کا ایک نیا اظہار ہے۔ اسے بنگلا کے وشنو ادب میں «پریم ویچیت» یعنی محبت میں دل کا گم کردینا کہتے ہیں۔ سورداس کی رادھا اسی کیفیت کی مظہر ہے:

«نرکھی پے روپ تے چکت بھاری
کدھوں وے پرش میں ناری، کی وے ناری میں ہی ہوں تن سدھی بساری
آپو تن چتے سر مکٹ، کنڈل سروں، ادھر مرلی، مالوں براجے
اتہیں پے روپ سر مانگ، بینی سبھگ بھال بیندی بندو مہا چھاجے
ناگری ہٹھ تجو، کرپا کری موہیں بھجو، پری کہ چوک سو کہو پیاری
سور ناگری پربھو برہ رس مگن بھئی، دیکھی چھبی ہست گری راجدھاری»
"निरखि पिय-रूप तिय चकित भारी।
किधौं वे पुरुष मैं नारि, की वे नारि मैं ही हौं तन सुधि बिसारी॥
आपु तन चितै सिर मुकुट, कुंडल स्रवन, अधर मुरली, मालवन बिराजै।
उतहिं पियरूप सिर माँग बेनी सुभग, भाल बेंदी-बिन्दु महाछाजै॥
नागरी हठ तजौ, कृपा करि मोहिं भजौ, परीकह चूक सो कही प्यारी।
सूर नागरी प्रभु-बिरह-रस मगन भई, देखि छबि हँसत गिरिराजधारी॥"

جدائی میں محبت کے غیر فانی ہونے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بھانوسنگھ نے رادھا کرشن کی محبت کو ایک نئی وسعت دی ہے، جو جدائی کی حدود کو عبور کرجاتی ہے:

«ہردیک سادھا مشاؤل ہردیے، کنٹھے شکھاؤل مالا
برہ بشے دھی ہی کیلو ریی، ہی نہی آول کالا
بجھنو بجھنو سکھی، بپھل بپھل سب، بپھل اے پیرتی لیہا
بپھل رے اے مجھو جیون یوون، بپھل رے اے مجھو دیہا!

چل سکھی گرہ چل، منچ نین جل — چل سکھی، چل گرہ کاجے
مال تما لا راکھہ بالا، — چھی چھی سکھی، مرو مرو لاجے
سکھی لو، دارن آدھی بھرا ترا ے ترن یوون مور
سکھی لو، دارن پرنے ہلاہل جیون کرل اگھور
ترشت پران مم دوس یامنی شیامک درش آشے
آکل جیون تھیہ نہ مانے، اہرہ جول ہتاشے
سجنی، ستیہ کہی توے
کھویب کب ہم شیامک پریم سدا ڈر لاگے موے
ہیے ہیے اب راکھت مادھو، سودن آسب سکھی رے، —
بات نہ بولبے، بدن نہ ہیرے! مرب ہلاہل بھکی رے
ایس برتھا بھیے نہ کر بالا، بھانو نیدے چرنے —
سجنک پیرتی نوتون نتی نتی، نہی ٹوٹے جیون مرنے»

"हृदयक साध मिशाओल हृदये, कंठे शुखाओल माला।
बिरहबिखे दहि बहि गेलो रैनी, नहि नहि आओल काला।
बुझनु बुझनु सखि, बिफल बिफल सब, बिफल ए पीरिति लेहा।
बिफल रे ए मझु जीवन यौवन, बिफल रे ए मझु देहा!
चल सखि गृह चल, मुछ नयनजल—चल सखि, चल गृहकाजे।
मालतिमाला राखह बाला, —छि छि सखि, मरु मरु लाजे।
सखिलो, दारुण आधिभरातुर ए तरुण यौवन मोर।
सखिलो, दारुण प्रणय—हलाहल जीवन करल अघोर।
तृषित प्राण मम दिवस—यामिनि श्यामक दरशन—आशे।
आकुल जीवन थेह न माने, अहरह ज्वलत हुताशे।
सजनि, सत्य कहि तोय,
खोयब कब हम श्यामक प्रेम सदा डर लागय मोय।
हिये हिये अन राखत माधव, सो दिन आसब सखि रे, —
बात न बोलबे, बदन न हेरबे! मरिब हलाहल भखि रे।
ऐस बृथा भय ना कर बाला, भानु निबेदय चरणे —
सुजनक पीरिति नौतुन निति निति, नहि टूटे जीवन—मरणे।"

ودیاپتی نے لکھا ہے:

«سوی پیریتی انوراگ بکھانتے
تلے تلے نوتن ہوے»

"सोइ पीरीति अनुराग बखानिते
तिले तिले नूतन होय"

اِن سطروں میں شاعر نے بتایا ہے کہ محبت ہر پل، ہر لمحہ ایک نیا روپ اِختیار کرلیتی ہے، یعنی محبت میں کشادگی ہوتی ہے، اس کا دائرہ بڑھتا جاتا ہے – لیکن مذکورۂ بالا بھانوسنگھ کے گیت میں اس طرح اِظہار کیا گیا ہے :

«جو پاکیزہ محبت ہے وہ ہر لمحہ تروتازہ تو ہوتی ہی ہے، یہاں تک کہ وہ لامحدود ہے – ایسی محبت موت کو بھی گلے لگا لیتی ہے، ایسی محبت کا رشتہ موت کے بعد بھی قائم رہتا ہے – اس کے سامنے اِس زندگی میں جو رفاقت ہے اُسے حاصل کرلینا تو معمولی سی بات ہے – لٰہذا رادھا کے شکوک، رادھا کی عصمت سب فضول ہے – رادھا کرشن کی محبت اتنی سطحی اور عارضی نہیں ہے، گہری اور دائمی ہے –»

شاعر نے یہاں رادھا کرشن کو فطری اِنسان مانتے ہوئے اِظہار خیال نہیں کیا ہے– بلکہ اُن کی محبت کو ہمیشہ بلندی بخش رہا ہے – سور اور رویندرناتھ (بھانوسنگھ) دونوں نے رادھا کرشن کی اِنسانی محبت کی عکاسی کی ہے – لیکن سور نے اپنی معبود جوڑی کو بھگتی کے ڈورے سے کھینچ کر اپنے قرب کی زمین پر اُتارا ہے اور رویندرناتھ نے رادھا کرشن کے عام اِنسانی پیار کو لافانی اور متجسس شکل میں پیش کیا ہے – اکثر رویندر کی یہ رادھا کبیر کی 'رام کی بہریا' جیسی لگنے لگتی ہے– بھانوسنگھ کی یہ پداولی 'گیتانجلی' کی ادھ کھلی کلی سی لگتی ہے :

«مرن رے، تھوں مم شیام سمان
میگھبرن تجھ، میگھ جٹاجٹ، رکت کمل کر، رکت ادھرپٹ
تاپ بموچن کرن کورتو مرتیو امرت کرے دان
آکل رادھا، رجھ اتی جرجر، جھرئی نین دوؤ انوکھن جھرجھر
تھوں مم مادھو، تھوں مم دوسرا، تھوں مم تاپ کھچاؤ
مرن تو آؤرے آؤ
بھج پاشے تو لہ سموڈھئی، آنکھی پات مجھو دیہہ تو رودھئی
کور اپر تجھ، رودئی رودئی نید بھرب سب دیہہ
تھوں نہی بسری، تھوں نہی چھوڑلی
رادھا ہردے تو کبھوں نہ توڑلی
ہئے ہئے راکھی انودن انوکھن، اتولن تونہار لیہہ
گگن سگن اب، تمر مگن بھو
تڑت چکت اتی، گھور میگھرو
شال تال ترو سبھے تدھم سب، پنتھہ بجن اتی، گھور

ایکلی جاؤب تجھ ابھسارے،
تہنوں مم پریتم، کہ پھل بچارے۔
بھے بادھا ابھے موری دھری پنتھ دیکھایب مور
بھانو بھے، ائی رادھا، چھئے چھئے
چنچل چت توھاری
جیون ولبھ مرن ادھک سو،
اب تہوں دیکھ بچاری»

"मरण रे, तुहु मम श्याम समान ।
मेघबरन तुझ, मेघजटा जुट, रकतकमलकर, रक्त–अधरपुट,
ताप बिमोचन करुण कोर तव मृत्यु–अमृत करे दान ॥
आकुल राधा, रिझ अति जरजर, झरइ नयन दोउ अनुखन झरझर
तुहुं मम माधव, तुहु मम दोसर, तुहुं मम ताप घुचाओ,
मरण तु आओ रे आओ ॥
भुजपाशे तव लह समबोधयि, आंखिपात मझु देह तु रोधयि,
कोर–उपर तुझ रोदयि रोदयि नीद भरब सब देह ।
तुहु नहि बिसरबि, तुहु नहि छोडबि,
राधा हृदय तु कबहुं न तोड़बि,
हिय–हिय राखबि अनुदिन अनुखन, अतुलन तोंहार लेह ॥
गगन सघन अब, तिमिर मगन भव,
तड़ित चकित अति, घोर मेघरव,
शालताल–तरु समय–तबध सब, पथ बिजन अति घोर ॥
एकलि जाओब तुझ अभिसारे,
तुहु मम प्रियतम, कि फल बिचारे –
भय–बाधा अभय मुरति धरि पंथ देखायब मोर ॥
भानु भने, अयि राधा, छिये छिये
चंचल चित्त तोहारि ।
जीवनवल्लभ मरण–अधिक सो,
अब तुहु देख बिचारि ॥"

رویندرناتھ نے قلمی نام (یا تخلص) کا استعمال اس لئے کیا ہوگا کیوں کہ 'بھانو بھے' اس ریتی (نظم) کی 'بھی تیوں' میں کافی موزوں لگتا ہے اور وہ 'روی' کا ہم معنی بھی ہے ۔ انھوں نے کہا کہ یہ کسی قدیم برج بولی کے شاعر کی پداولیاں ہیں، جس کا مخطوطہ انہیں برہم سماج کے کتب خانے میں دستیاب ہوا ۔ وہ جانتے تھے کہ ایک نوجوان کی تخلیق سمجھ کر لوگ مذاق کا موضوع بنائیں گے ۔ لیکن 'ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات' کے مطابق آج کا کوئی قاری

بآسانی اندازہ لگا سکتا ہے کہ گیتانجلی کے گیت کے 'پران سکھا' اور ان پداولیوں کی 'ابھی سارِکا رادھا' ایک ہی شاعر کے دل کی بات کرتے ہیں۔ گیتانجلی کا ایک گیت ہے :

«آجی جھڑیر راتے تومار ابھی سار
پران سکھا بندھو ہے آمار!»

"आजि झड़ेर राते तोमार अभिसार
परान सखा बन्धु हे आमार!"

پداولیوں میں رادھا بنسی کی تان سن کر طوفانی رات میں بھی ابھی سار کے لئے بے چین ہے۔ وہ سکھیوں سے کہتی ہے :

«شاون گگنے گھور گھن گھٹا، نشی یامنی رے
کنج پتھے سکھی، کیسے جاؤب ابلا کامنی رے
اُنمد پوَنے یمنا ترجت، گھن گھن گرجت میہہ
دمکت ودیت، پتھرو لنٹھت تھرتھر کمپت دیہہ
گھن گھن رم جھم رم جھم رم جھم برکھت نیرد پنج
شال پیالے تال تمالے نبڑ تمرمے کنج
کہہ رے سجنی، اے دُرویوگے کنجے نردے کان
دارن بانشی کاہ بجایت سکرن رادھا نام
موتم ہارے بیش بنادے، سیتھی لگا دے بھالے
اُرہی بلنٹھت لول چکر مم باندھہ چمپک مالے
'گہن رین میں نہ جاؤ بالا، نول کشورک پاش۔
گرجے گھن گھن بہو ڈر پاؤب' کہے بھانو تو داس»

"शावन गगने घोर घनघटा, निशीथ यामिनी रे।
कुंजपथे सखि, कैसे जाओब अबला कामिनी रे॥
उन्मद पवने यमुना तर्जित, घन घन गर्जित मेह।
दमकत विद्युत, पथतरु लुठित थरहर कंपित देह॥
घन घन रिम्झिम् रिम्झिम् रिम्झिम बरखत नीरद पुंज।
शाल पियाल ताल तमाले निबिड़ तिमिरमय कुंज।
कह रे सजनी, ए दुरयोगे कुंजे निरदय कान
दारुण बाँशी काह बजायत सकरुण राधा नाम।
मोतिम हारे वेश बनादे, सींथी लगा दे माले।
उरहि विलुंठित लोल चिकुर मम बाँधह चम्पक माले।
'गहन रैन में न जाओ बाला, नवल-किशोरक पाश-
गरजे घन घन बहु डर पाओब' कहे भानु तव दास॥"

اِن مصرعوں میں بنسی کے سر کی بے چین پکار اور بے چین رادھا کی کیفیت کا بیان، روح کا اضطراب اور اپنے پرماتما سے ملنے کے لئے اُس کے جذبات کی شدت کا اِظہار ہوا ہے ۔ برسات کی فطری دلفریبی کے اِظہار میں رویندر ناتھ کی برابری دنیا کا کوئی بھی شاعر نہیں کرسکتا ۔ یہی سبب ہے کہ شانتی نکیتن کی تقریب 'ورشا منگل' بڑی ہی پرکشش اور دلچسپ ہوتی ہے ۔ سورداس کی رادھا کے موسم برشگال کی 'ابھی ساریکا' کا عکس نظر کو خیرہ کرنے والا نہیں ہے ۔ سورداس قدرت کے توسط سے دلی کیفیت کا اظہار کرنے سے قاصر رہے ۔ موسم باراں کی وحشت ناک جدائی کے بجائے انہوں نے وصال کا مذکورۂ بالا خوبصورت روپ دے دیا:

«دیجے کاہے کاندھے کو کمبر
ناہی ناہی بودنی برش لاگیو، بھیجت کسمبھی امبر
بار بار اکولائی رادھیکا، دیکھی، میگھ آڈمبر
ہنسی ہنسی ریجھی بیٹھی رہے دوؤ، اوڑھی سبھوؤ پیتمبر
سو سنکادک نارد سارد، انت نہ پاوے تمبر
سور سیام گتی لکھی نہ پرتی کچھو، کہات گوال سنگ سمبر»

"बीजै कान्ह काँधे को कबर।
नान्ही नान्ही बूँदनि बरषन लाग्यौ, भीजत कुसभी अंबर।।
बार-बार अकुलाई राधिका, देखि, मेघ–आडंबर।
हँसि हँसि रीझि बैठि रहे दोऊ, ओढ़ि सुभउ पीतबर।।
सिव सनकादिक नारद-सारद, अत न पावैं तुबर।
सूरस्याम-गति लखि न परति कछु, खात ग्वाल सँग सबर।।"

اس مثال میں سور کے سیام تو برہم کے اوتار ہیں جس کے ساتھ سنکادک، نارد، سارد بھی پار نہیں پڑ پاتے ۔ لہذا ان کے سنگ ملن کی خوشی میں بھولی بھ سمائی رادھا کو موسم برسگال سے کیا خوف ۔ سور کی رادھا، جہاں وہ کرشن کو محبوب ہے، وہاں قوت کی مظہر ہے اور جہاں اُس کا نایکا کے کردار میں اظہار ہوا ہے وہاں وہ شعری ضرورت کے لحاظ سے مغرور ہے وغیرہ ۔

لگھوماں لیلا، ماں لیلا، کھنڈتا پرکرن، مدھیم ماں، بڑی ماں لیلا وغیرہ کا تفصیلی ذکر سور نے شاعر کی حیثیت سے کیا ہے ۔ ان کی رادھا ابھی ساریکا کی بہ نسبت ناعرت زیادہ معلوم ہوتی ہے لیکن پوروانچل میں ابھی ساریکا رادھا کے ذکر میں انتہائی مستعدی نظر آتی ہے ۔ ششی بھوشن داس گپت لکھتے ہیں: «جے دیو سے لے کر ودیاپتی، چنڈی داس، گیان داس، گووند داس سبھی وشنو شعرا میں

ابھیسار کے کچھ مخصوص محاسن کا ذکر کیا گیا ہے۔»[1] ابھی ساریکا رادھا کی شبیہ نے بنگال کے انسان کو زیادہ انگیز کیا۔ اسی باعث عظیم مجسمہ ساز اونیندر ناتھ ٹھاکر نے بھی 'ابھی ساریکا رادھا' کی تصویرکشی کی جو ان کے قابل ذکر مجسموں میں سے ایک ہے۔

رادھا ولبھ فرقے میں 'کشوری بھجن' کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ چنڈی داس گو کہ اُس فرقے کے روح رواں نہیں تھے، پھر بھی اُن کے چند پد بہت مقبول ہیں، جن میں کرشن بھی حسینہ رادھیکا کا ہی بھجن کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

« کرے کرے باسشی پھری دواسشی
کشوریر انوراگے»

"करे करे बाँशी फिरि दिवा निशि
किशोरीर अनुरागे ॥"

یہ 'کشوری تتو' بھانوسنگھ کی پداولیوں میں بھی نمایاں ہے، فرق اتنا ہی ہے کہ ان میں فرقہ واریت کی مہر نہیں لگی ہے لیکن ہیروئن حسینہ ہی ہے جو نصف 'بالی' ہے اور نصف نوجوان حسینہ:

« شن لو شن لو بالیکا، راکھو کسم مالیکا
کنج کنج پھیرنو سکھی، شیام چندر ناھی رے
کلشی کسم سحری، بھمر پھرئی گنجری،
السن یمن بہئی جاے للت گیت گاھی رے
ششی سناتھ یامسی، ورہ ودھر کامسی
کسم ھار بھئل بھار ہردے تار داھی چھے
ادھر انھتی کانپیا سکھی کرے کر آسیا۔
کنج بھوے پاپیا کاھے گیت گاھی چھے
مردو سمیر سنچلے ہرئی شتھل انچلے
بالی ہردے چنچلے کاس پتھ چاھی رے
کنج پاے ھیریا اشروواری ڈاریا
بھانو گاے، شونے کنج، شیام چندر ناھی رے »

"शुन लो शुन लो बालिका, राखो कुसुम मालिका
कुंज कुंज फेरनु सखि, श्यामचन्द्र नाहि रे ।

1 شری رادھا کا کرم وکاس، ص ۱۷۰

वुलइ कुसुम मञ्जरी, भमर फिरइ गुंजरि,
अलस यमुन बहयि जाय ललित गीत गाहि रे।
शशि–सनाथ यामिनी, विरह–विधुर कामिनि,
कुसुमहार भइल भार हृदय तार दाहिछे।
अधर उठइ काँपिया सखि करे कर आणिया—
कुज भवने पापिया काहे गीत गाहिछे!
मृदु समीर सचले हरयि शिथिल अचले,
बालि-हृदय चचले काननपथ चाहि रे।
कुज-पाने हेरिया अश्रुवारि डारिया
भानु गाय, शून्य कुंज, श्यामचन्द्र नाहि रे॥"

شاعر نے اس 'بالی' کے حسن کا نقشہ نہیں کھینچا ہے، جیسا کہ ہم ودیاپتی کے 'وَیہ سندھی' کے ذکر میں پاتے ہیں۔ بالی کی نہایت نرم و نازک کیفیت کا پر اثر انداز میں تذکرہ کیا ہے۔ کتنی حسین چاندنی رات ہے، جمنا موج پر ہے، پپیہے کی پکار گونج رہی ہے اور 'بالی' نے کتنے ارمانوں بھرے دل سے پھولوں کا ہار گوندھ رکھا ہے، دریں اثنا 'سکھی' اطلاع دیتی ہے کہ باغ میں شیام نہیں ہیں۔ کمسن رادھا، اس پر نازک جذبات اور پھر یہ افتاد کہ کرشن کا ہی پتا نہیں۔ اتنے گہرے نازک بیان میں جذبات اور زبان کی نظر سے انگوٹھی میں نگینے کی مثال ہے، اسی لئے رویندر ناتھ کی شعری رفعت بے مثال ہے۔

بنگالی کے شاعر رویندر ناتھ کے ساتھ ہندی کے شاعر سورداس کا مقابلہ کرنا ہمارا مقصد نہیں ہے۔ سورداس سولہویں صدی کے ایک بھگت شاعر تھے اور رویندر ناتھ انیسویں بیسویں صدی کے رہس وادی (Mystric) شاعر ہوئے ہیں۔ اُن پر عیسائی مبلغوں اور راہبوں کی تبلیغ اور رہبانیت کا اثر ہو چکا تھا، لیکن باطنی طور پر اپنشدوں کی گہرائی میں پرانوں کی 'جاہنوی دھارا' بہہ رہی تھی اور ترقی کی طرف رو بہ گامزن بنگال میں تہذیبی ارتقا کے وقت ان کے فن کا آفتاب ضوفشاں تھا۔ سور اور رویندر کے اس قدر مختلف ماحول اور پس منظر کے باوجود سور کی برج بھاشا اور رویندر کی برج بولی کے چمن میں رادھا کرشن کی جو جذبات انگیز لفظی تصویر آویزاں ہے، اُس پر ایک گہری نظر ڈالنا ہی اس مقالے کا اصل مقصد ہے۔ سور، تلسی، کبیر او رویندر ناتھ جیسے شاعر، جن کا قلم خدا کی حمد کے لئے وقف رہا، ان پر تنقید کا ہمیں کوئی حق حاصل نہیں، البتہ حظ اٹھانے کی آرزو ہے۔ لہذا اُن کی 'رادھا رانی' کے لفظی عکس کا حسن دیکھتے ہوئے ہم نے کچھ کہنے کی کوشش ضرور کی ہے۔

«بھانوسنگھیر پداولی» کا دسواں اور آخری گیت ہے:

«سندری رادھے آؤے بنی
برج رمنی گن مکٹ منی
کنچت کیشنی، نروپم ویشنی،
رس آویشنی بھنگنی رے
ادھر سرنگنی، انگ ترنگنی،
سنگنی نو نو رنگنی رے
کنجر گامنی، موتم دشنی،
دامنی چمک نہارنی رے
آبھرن دھارنی، نو ابھیسارنی،
شیامر ہردے بہارنی رے
نو انوراگنی، اکھل سوھاگنی،
پنچم راگنی موھنی رے
راگ ولاسنی، ھاس وکاشنی،
گووند داس چت شوھنی رے»

"सुन्दरि राधे आओये बनि।
ब्रज रमणीगण मुकुटमणी।
कुंचित केशिनि, निरुपम वेशिनि,
रस-आवेशिनि भगिनि रे।
अधर सुरंगिणि, अंग तरंगिणि,
संगिनि नव नव रंगिणि रे।
कुंजरगामिनि, मोतिमदशनि,
दामिनि-चमक-निहारिनि रे।
आभरण धारिणि, नव अभिसारिणि,
श्यामर हृदय बिहारिणि रे।
नव अनुरागिणि, अखिल सोहागिनि,
पंचम रागिणी मोहिनि रे।
राग विलासिनि, हासविकाशिनि,
गोविन्ददास-चित-शोहिनि रे॥"

ودیاپتی کے شعری مجموعے میں بھی رادھا کا ذکر اس طرح ملتا ہے:

«انوکھن مادھو مادھو رٹئت
سندری بھیلی مدھائی»

"अनुखन माधव माधव रटइत
सुन्दरि भेलि मधाई।"

بھانوسنگھ کی رادھا 'چندے آفتاب چندے ماہتاب' ہے ـ برج کی حسیناؤں میں اعلیٰ ہے اور سب سے بڑھ کر 'شیام ہردے بہاری رے' ہے ـ سور کی رادھا 'شیر و شکر کے مانند' ایک جان دو قالب ہوگئی ہے :

«رادھا نند نندن انوراگی
بھے چنتا ہردے نہیں ایکو، سیام رنگ رس پاگی
ہردے چوں رنگ، پے پانی جیوں دبدھا دہوں کی بھاگی
تن من پران سمرپن کینہو، انگ انگ رتی کھاگی
برج بنیتا اولوکن کری کری، پریم بوس تنو تیاگی
سورداس پربھو سوں چت لاگیو سووت تیں منو جاگی»

"राधा नद–नदन अनुरागी।
भय चिता हिरदै नहि एकौ, स्याम रंग–रस पागी ॥
हृदय चूल रँग, पय पानी ज्यौं दुबिधा दुहुँ की भागी।
तन–मन–प्राण समर्पन कीन्हौ, अग–अंग रति खागी ॥
ब्रज–बनिता अवलोकन करि–करि, प्रेम बिवस तनु त्यागी।
सूरदास प्रभु सौं चित लाग्यौ सोवत तं मनु जागी ॥"

آخر میں 'دوارکا چرت' میں سورداس نے رادھا کو کرشن سے ملا کر ایک جان دو قالب کر دیا ہے اور اس طرح رادھا کو محبوبہ، قابل احترام، جدائی برداشت کرنے والی وغیرہ صفات سے بالاتر کر دیا ہے :

«رادھا مادھو، بھینٹ بھئی
رادھا مادھو، مادھو رادھا، کیٹ بھرنگ گتی ہوے جو گئی
مادھو رادھا کے رنگ راچے، رادھا مادھو رنگ رئی
مادھو رادھا پریتی نرنتر، رسنا کری سو کہی نہ گئی
بہنسی کہیو ہم تم نہیں انتر، یہ کہہ کے ان برج پٹھئی
سورداس پربھو رادھا مادھو، برج بہار نت نئی نئی»

"राधा माधव, भेंट भई।
राधा माधव, माधव राधा, कीट भृग गति ह्वै जु गई।
माधव राधा के रग राँचे, राधा माधव रंग रई।
माधव राधा प्रीति निरतर, रसना करि सो कहि न गई ॥
बिहसि कह्यौ हम तुम नहिं अतर, यह कहिकैं उन ब्रज पठई।
सूरदास प्रभु राधा माधव, ब्रज–बिहार नित नई नई ॥"

رادھا کے عشق کی یہ بلندی ظاہر کرتی ہے کہ عشق آرام طلبی کا ذریعہ نہیں ہے، بلکہ یہ عشق دلی تمناؤں اور خود سپردگی کا مظہر ہے ـ آتش عشق کا

یہ ملن جدائی کے لمحات میں پورے عالم پر چھا جاتا ہے جسے ہم عالمی محبت کہتے ہیں»۔ یعنی رادھا کی کرشن سے محبت عالمی محبت کا ہی ماقبل رخ ہے، نام کی تبدیلی ہے علامت ہے – سور اور رویندر دونوں اپنے اپنے زمانے کی تہذیبی و ثقافتی اقدار کے علم بردار ہیں – اور دونوں نے زمانے کے مردہ جسم میں روح پھونکنے کے لئے «پریم، سوندریے، آنند» (عشق، حسن، مسرت) یعنی «ستیم شوم سندرم» کا اِنتخاب کیا – سور کے ہی لگ بھگ ہم عصر عظیم شاعر تلسی داس نے 'لوک کلیان' (مفاد عامہ) پر نظرالتفات کی اور رویندر ناتھ کے ہی لگ بھگ ہم عصر مہاتما گاندھی نے 'ستیہ اور اہنسا' (حق اور عدم تشدد) کو پسند کیا – سورداس نے حد درجہ بندگی سے سرشار کرشن کی بھکتی کی، لیکن جب اُن کے کان کے پردے سے یہ الفاظ ٹکرائے –

«سور ایسے گھگھیاتے کیوں ہو؟» تو بانی کی بینا کے تار جھنجھنا اٹھے، آواز میں تبدیلی پیدا ہوئی اور کرشن کی بینا کی تان پر تھرکتی 'مہا بھاوی رادھا رانی' نمودار ہوئی، جس کے بارے میں ان کی سکھیاں کہتی ہیں:

«سنہو سکھی رادھا سری کو ہے
جو ہری ہے رتی پتی من موہن، یا کو مکھ سو جو ہے
جیسو سیام ناری یہ تیسی، سندر جوری سو ہے
یہ دوادس ہوں دس دوے کو، برج جوتنی من موہے
میں اِن کوں گھٹی بڑھی نہیں جانتی، بھید کرے سو کو ہے
سور سیام ناگر، یہ ناگری، ایک پران تن دو ہے»

"सुनहु सखी राधा सरि को है।
जो हरि है रतिपति मनमोहन, याको मुख सो जो है॥
जैसो स्याम नारि यह तैसी, सुन्दर जोरी सो है।
यह द्वादस बहऊ दस हूं को, ब्रज जुवतिनि मन मोहै॥
मैं इनकौं घटि बढ़ि नहिं जानति, भेद करै सो को है।
सूर स्याम नागर, यह नागरि, एक प्रान तन दो है॥"

ایسی حسین و جمیل رادھا کی محبت کی خوش فہمی میں مبتلا ہے – وہ کرشن کے قدموں پر سب کچھ نثار کر دیتی ہے – خاندان، وضعداری، جرأت، شرم و حیا، جسم، ضمیر، عالم فانی، عالم بالا – اس کے جذبات دھرم کے دائرے میں محدود نہیں ہیں – کیوں کہ وہ ان کی منکوحہ معاشرے کی اقدار کے مطابق نہیں ہے اُن کی «قسوت کل» ہے – اسی لئے 'شری رادھا کا کرم وکاس' کے پیش لفظ میں ششی بھوشن داس گپت رقم طراز ہیں:

«عمارت کے ذرا اندر داخل ہوکر مزید دیکھا ہے - رادھا واد کے اندر قومی فکری اِمتیار کا جو تعارف ملتا ہے - وہ اِمتیار صرف رادھا واد میں ہی نہیں ہے ، بلکہ یہ اِمتیاز وسیع پیمانے پر ہندوستانی شکتی واد میں بھی ہے -»

اسی شکتی واد سے متاثر ہوکر دھرم ویر بھارتی کی تصنیف 'کنو پریا' کی رادھا 'تم میرے کون ہو' میں کہتی ہے :

«لیکن جب تمہیں بے سدھ ہو
تیج سے پردیپت ہوکر اندر کو للکارا ہے ،
کالی کی کھوج میں وشیلی پھنا کو متھ ڈالا ہے
تو مجھے اکسمات لگا ہے
کہ میرے انگ انگ سے جیوتی پھوٹی پڑ رہی ہے
تمہاری سکتی تو میں ہی ہوں
تمہارا سمبل ،
تمہاری یوگ مایا ،
اس نکھل پاراوار میں ہی پریویاپت ہوں
وراٹ ،
سیما ہیں ،
ادبے ،
دردانت ،»

یہی یوگ مایا کے روپ میں رادھا ولبھا چاریا کے نظریے کی روح ہے ، وہ پرماتما کرشن کی جانب شیریں و لطیف بھکتی کے جذبے سے ملتمس ہوتی ہے ، وہ ان کی محبوب ہے لیکن وہ تصرہر محبت خواہشات سے بے نیاز ہے - وہ بھگوان کے پرکشش حسن پر شیدا و فریفتہ ہے :

«روپم مدھورم تلکم مدھورم
مدھورا تنتے رکھلم مدھورم»

"रूपम् मधुर तिलक मधुर
मधुरातिपतेरखिल मधुर ॥"

وہ اپنا دل نکال کر اس حسن کے پیکر کے قدموں پر نچھاور کر دیتی ہے ، کیوں کہ کرشن ہی 'بحر شیریں' ہیں :

«رسو وے سہ»

"रसो वै सः"

رادھا چشمے کی طرح زمین میں سے ابل پڑتی ہے، معمولی چشمہ ندی بنتا ہے اور اُس شری کرشن کے متشکل بحر اعظم میں مل جانے کے لئے قرنوں سے متحرک ہے۔ رویندر ناتھ کا شاعر انسان جب اور گہرائی میں جاتا ہے، اس وقت ان کی آواز کا جادو اس شکل میں ہے:

«آمی روپ ساگرے ڈوب دے چھی
اَروپ رتن پابو بولے»

"आमि रूप-सागरे डूब दियेछि
अरूप-रतन पाबो बोले।"

اسی شاعر انسان نے سفر شروع کرتے وقت 'بھانوسنگھ' کے قلمی نام سے رادھا کی تصویر کشی الفاظ کو جامہ پہنا کر کی:

«سہسا رادھا چاھل سچکت، دورے کھیپل مالا۔
کہل سجنی، شن بانشری باجے، کنجے آؤل کالا
چمکی گہن نسی دور دور دشی باجت بانسی ستانے۔
کنٹھ ملاؤل ڈھلڈھل کلکل کلول گانے»

"सहसा राधा चाहल सचकित, दूरे खेपल माला––
कहल सजनि, शुन बाँशरी बाजे, कुजे आओल काला।
चमकि गहन निशि दूर दूर दिशि बाजत बाँशि सताने –
कंठ मिलाओल ढलढल यमुना कलकल कल्लोल गाने।"

رادھا بانسری کی سریلی آواز سن کر اُس دیوانہ بنانے والی آواز کی لہروں کے بلاوے پر جنم جنم کی پیاسی مچھلی کی طرح دنیاوی رسمی ناتے توڑ کر اُس سراب کی طرف دوڑتی ہے، پھر سرد پورنیما میں 'مہاراس' ہوتا ہے۔ دیگر گوپیاں، کنج چمن، جمنا، سبھی کے دائرے میں ہیں رادھا۔ کرشن کی بنسی کا یہی سر نئے نئے سروں سے سج کر بازگشت پیدا کرتا رہتا ہے:

« رادھا۔ رادھا۔ رادھا! »

وہ دل پر کنول کے پھول کی مانند نقش ہے۔

مترجم: التماس صابر مارہروی

"واگییے کار" : سور کی موسیقیت

شریمتی پشپا جوہری

'واک' کا تعلق شعر گوئی اور 'گیے' کا مطلب ترنم سے ہے - لہذا موسیقی کی اصطلاح میں 'واگییے کار' اُس شخص کو کہا گیا ہے جو شعر گوئی اور ترنم میں ماہر ہے؛ دوسرے لفظوں میں جو شاعر بھی ہے اور موسیقار بھی - بھگتی مارگ سے موسیقی کی جو لہریں اُٹھتی رہیں، اُس نے اکثر ممتاز واگییے کاروں کو جنم دیا؛ جن میں سورداس بھی ایک تھے -

'شریمد بھاگوت'، 'گیت گووند' اور ودیاپتی کی سرس پداولی اور میرا کی سنگیت سدھا کبھی کے زبان زد عام ہونے کے وقت سے لے کر آج تک نامعلوم کتنے شاعروں نے گووند گن گان کیا، نہ جانے کتنے بھگت کے متوالے سنتوں اور موسیقاروں نے شیام مورتی کو آنکھوں میں بسایا؛ لیکن سور کے متوازن ترنم کی بات ہی اور ہے؛ جن کے دل سے شب و روز میں ایک لمحے کے لئے بھی وہ شیام مورتی جدا نہیں ہوئی:

«چلت چتوت، دوس جاگ،
سپن سووت رات
ہردے تے وہ سیام مورتی،
چھن نہ اِت اُت جات»

"चलत चितवत, दिवस जागत,
सुपन सोवत रात।
हृदे ते वह स्याम मूरति,
छिन न इत उत जात॥"

سور بھگتی کی سر زمین پر موسیقی کی زبردست ریاضت کر رہے تھے - انہوں نے اپنے جسم و جان کو مکمل طور پر ہری گن گان کے لئے وقف کر دیا تھا - اس عظیم شاعر اور موسیقار نے اپنی شاعری کے وسیلے سے مگن لیلا کے گیت گا کر شعریت سے پر موسیقی کو خالص شاستری بنا دیا - علم شعر کا جتنا علم سورداس کو تھا، علم موسیقی کا اُس سے کم نہیں معلوم ہوتا -

سور کی شاعری میں موسیقی کی بے مثال آمیزش کا اعتراف کرتے ہوئے شاعر نابھاداس کہتے ہیں:

«سور کوت سن کون کوی،
جو نہیں سر چالن کرے»[1]

"सूर कवित्त सुन कौन कवि,
जो नहिं सिर चालन करै।"

پد کے آخر میں 'سر چالن' لفظ میں موسیقی کا تاثر پورے طور پر نمایاں ہے۔ آچاریا رام چندر شکل نے تو سور کو موسیقی کے اعلیٰ مرتبے پر ہی فائز کر دیا:

«آچاریوں کی مہر ثبت کی ہوئی جو آٹھ وینائیں شری کرشن کی پریم لیلا کا کیرتن کرنے اٹھیں' ان میں سب سے اونچی، سریلی اور شیریں جھنکار نابینا شاعر سورداس کی وینا کی تھی»[2]

سور نے اپنے پد، شعر وغیرہ راگ راگنیوں میں باندھے ہیں۔ راگ راگنیوں میں سموئی تخلیق 'شاستری سنگیت' کے زمرے میں آجاتی ہے۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شعر اور بھکتی کے میدان میں آنے سے پیشتر سورداس یقیناً ہی ایک با صلاحیت موسیقار رہے ہوں گے، پھر موسیقی کی قواعد سے ناواقف شخص کے لئے راگوں کا ایسا حیرت انگیز نباہ، موسیقی کے جزئیات ترنم، وقت، موسم، راگ میں اس قدر ہم آہنگی ممکن نہیں۔ فن موسیقی سے نابلد شخص اتنی صاف، شیریں اور اثرانگیز شعری تخلیق کر ہی نہیں سکتا۔

سور کی موسیقی سے متعلق علم کی قدر و قیمت کا تجزیہ کرنے سے پیشتر ان عناصر کا جائزہ لینا نامناسب نہ ہوگا، جنھوں نے سور کو موسیقی کی جانب توجہ کرنے اور اس میں دلچسپی کا اظہار کرنے میں مدد دی۔

۱ روحانی روایات اور موسیقی:

ہندوستانی موسیقی کا ہمیشہ سے ایشور بھکتی سے گہرا تعلق رہا ہے۔ یہاں متعدد موسیقار اور واگیئے کار گزرے ہیں جنھوں نے موسیقی کو صرف فن کی حیثیت سے ہی نہیں، بلکہ خدا سے قربت کا ایک وسیلہ سمجھ کر اسے اپنی زندگی کا ایک

1۔ بھگت مال، نابھاداس، چھند ۷۳، ص ۸۲

2 بھرمرگیت سار، آچاریا رام چندر شکل، دیباچہ، ص ۳۰

اهم جز بھی تصور کرلیا تھا ـ ویدک زمانے کی رسم یگ میں سام گان کا مقصد، گو پر لطف نہیں لگتا تھا، پھر بھی کائنات کو حرکت میں رکھنے والی قوت کے لئے عبادت کا درجہ رکھتا تھا ـ موسیقی کو دھرم، عبادت، ریاضت اور ثواب حاصل کرنے کا وسیلہ سمجھنا موسیقی کی روحانی اہمیت کا اظہار کرتا ہے ـ [1]

'پدم پران' میں خود بھگوان وشنو نارد جی سے مخاطب ہیں:

«اے نارد! میں نہ تو ویکنٹھ (جنت) میں رہتا ہوں اور نہ یوگیوں (درویشوں) کے دل میں ـ میرے بھگت جہاں گان کرتے ہیں، وہیں میرا قیام ہوتا ہے» [2]

نارد سے لے کر دور وسطا کے بھگت شعرا سوامی ہری داس، تلسی، سور، میرا، چیتنے مہاپربھو وغیرہ نے موسیقی کو ایشور سے قریب ہونے کا ذریعہ تسلیم کیا ہے ـ سوامی ہری داس کے قول کے مطابق راگ رنگ میں ہی شیاما شیام ملتے ہیں اور نادسدھو کے بار بار ریاض سے ہی انہیں رجھایا جاسکتا ہے:

«رانگ راگنی الوکک اُپجت
نرتے سنگیت الگ لاگ لاگے
راگ ہی تے رنگ رہیو،
رنگ کے سمدر میں اے دوؤ جھاگے»
(کیلی مال)

"रांग-रागिनी अलौकिक उपजत
नृत्य-संगीत अलग लाग लागे।
राग ही तैं रंग रह्यो,
रंग के समुद्र में ए दोउ झागे।" (केलिमाल)

سور بھی موسیقی کو ہی نجات کا سہل اور سچا راستہ تصور کرتے ہیں:

«سب ودھی اگم وچارے تاتیں
سور سگن لیلا پد گاویں»
(سورساگر، پد ۲، ص ۱)

"सब विधि अगम विचारैं तातें,
सूर सगुन लीला पद गावैं॥" (सूरसागर, पद २, पृ. १)

1 سنگیت رتناکر، شارنگ دیو، فصل پہلی، چھند ۳۰

2 سنگیت پاریجات، اہوبل شلوک ۱۶، ص ۵

اور

«سور پربھو کو سجس گاوت،
نام نوکا ترن» (سورساگر، پد ۲۰۲، ص ۶۶)

"सूर प्रभु को सुजस गावत,
नाम-नौका तरन।" (सूरसागर, पद २०२, पृ. ६६)

میرا نے موسیقی کے وسیلے سے ہی اپنے عزیز معبود کو رجھایا تھا:

«ناچ ناچ پیا رسک رجھاؤں،
پریمی جن کا جانچوں گی»

"नाच-नाच पिया रसिक रिझाऊं,
प्रेमी जन का जांचूगी।"

۲ بھکتی شاعری میں شاستری سنگیت کی روایت:

بھکتی شاعری کی تاریخ پر ایک نظر ڈالنے سے ایک طویل روایتی سلسلے کی کڑیاں ملتی ہیں۔ سام وید موسیقی اور بھکتی سے پر ہے۔ رمائن ویدک میں مروج 'جاتی گان' ایک مقدس گان تھا، جو بھگود بھکتی کا ذریعہ تھا۔ اس کی دس علامتیں تھیں۔[1] دوسرے لفظوں میں کہنا چاہئے کہ 'جاتی گان' شاستری سنگیت کی ترقی یافتہ شکل تھی، جس کی بنیاد پر آج کے راگوں کی تخلیق ہوئی ہے۔

'پربندھ گان' پر مبنی آج بھی جگن ناتھ پوری کے مندر میں دیوداسیاں 'گیت گووند' کے پدوں کو گاتی ہیں۔ اس کے بعد دھرپد گان بھکتی سنگیت کی طاقت ورلہر ہے۔ اس میں وشنو، شو، رام، کرشن وغیرہ کے کردار اور ہندوستانی فلسفے کے مسائل دوئی اور وحدت وغیرہ کا اظہار ہوتا ہے۔ علم موسیقی کے اصولوں کے مطابق اس کے چار جز ہیں: استھائی، انترا، سنچاری اور آبھوگ۔ ہری داس، تان سین، بیجو، رام داس وغیرہ موسیقار شعرا کی تخلیقات دھرپد طرز میں بندھی ہیں تان سین کی تخلیق راگ مالکس، تال چوتال میں بندھا دھرپد پیش ہے:

«تیری گتی اتی اگادھ، برنی نہ جات موسوں،
نرنجن، نراکار، نارائن» (تان سین)

"तेरी गति अति अगाध, बरनी न जात मोसों,
निरंजन, निराकार, नारायण" (तानसेन)

---

1 گرہ، انش، نیاس، تار، مندر، اپنیاس، الپتو، بہتو، شاڈو اور اوڈوتی؛ یہ دس علامتیں تھیں۔ (سنگیت رتناکر)

قابل غور بات یہ بھی ہے کہ اسی دور میں غیر شاستری ڈھنگ پر بھی فن موسیقی ترقی کے راستے پر گامزن تھا ۔ موسیقی کے تاج ھری داس، تان سین، بیجو، گوپال نایک وغیرہ اپنے اپنے سروں میں موسیقی کے نوک پلک درست کرنے میں لگے ہوئے تھے ۔ لھذا سور کی زبان سے نکلے ہوئے گیت بھی بآسانی شاستریت میں شمار ہونے لگے ۔ سدھر، ناتھ پنتھی کوی، جے دیو ودیاپتی، کبیر، رے داس، میرا وغیرہ سنت شعرا نے بھی اپنے پدوں میں راگ راگنیوں کا سہارا لیا تھا ۔ غالباً اسی روایت کو سور بھی آگے بڑھاتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ سور کی تمام شاعری سنگیت شاستر کے لحاظ سے گیے پدوں پر مستمل ہے ۔

۳ معبود کا تصور :

سور کے موسیقی سے لگاو کی اہمیت کی بنیاد ہے خود ان کے معبود کا تصور ۔ سنگیت اوتار، مرلی دھر، نٹ ور، راس بہاری شری کرشن خود موسیقی کے شائق ہیں۔ لہٰذا ایسی عظیم ہستی کی بھکتی (جو طریقے سے کی جانے والی بھکتی) اور طریقۂ عبادت (پشٹی مارگ کا طریقۂ خدمت گاری) کے تحت موسیقی اور نغمہ سرائی کو خاص اہمیت حاصل ہونا فطری امر ہے ۔ ان کی عبادت کا ہر لمحہ موسیقی سے پر ہے۔ اسی لئے دنیائے موسیقی میں سورداس کا نام ایک اعلیٰ کیرتن کار اور بھجن گایک کے طور پر بھی لیا جاتا ہے، کلاسیکی شاستری گایک کے طور پر نہیں۔۔

بھکتی سے پر شاعری کو بھجن کہتے ہیں ۔ اس میں معبود کے پیکر اور صفات کا کیرتن ہوتا ہے ۔ اگرچہ پد کے درست تلفظ راگ اور تال وغیرہ میں کیرتن کار کے لئے ضروری نہیں کہ وہ پابند ہو ۔ سادہ، مترنم لب و لہجہ، جذبۂ خود سپردگی اور مراقبہ سے ہی آدمی کو سکون قلب حاصل ہو جاتا ہے ۔ تال سر کے اتار چڑھاو اور لب و لہجے کے انداز و بیان سے کیرتن کار کے جذبات کا مظاہرہ ہوتا ہے ۔ لیکن جذبات کے تاثر کے لئے بھکتی سے پر الفاظ کا موسیقی ریز ہونا نہایت ضروری ہے ۔ مترنم پد جب سر، راگ اور تال کی آمیزش سے پیش کئے جاتے ہیں، اس وقت ان کی اثرانگیزی طے شدہ امر بن جاتی ہے ۔ اسی لئے سور، میرا، تلسی وغیرہ بھگت شعرا نے اپنے پدوں کو موسیقیت بخشی ۔

سور کی شاعری میں موسیقیت :

سور کی شاعری میں موسیقی کے مختلف جزئیات، اصطلاحی الفاظ، ساز و رقص اور مختلف راگ راگنیوں کا ذکر ملتا ہے ۔

هندوستانی فن موسیقی میں نغمہ سرائی، ساز و سرود اور رقص کا بڑا دخل ہے۔ قدیم کتب میں موسیقی کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

(«گیت، ساز اور رقص تینوں موسیقی کے لئے ضروری ہیں۔») [1]

"गीतं वाद्यं तथा नृत्य त्रयं संगीतमुच्यते।"

گانے سے متعلق بیان:

موسیقی کے بنیادی جزئیات ناد، سر، تان، الاپ وغیرہ کا بیان سور کے پدوں میں جا بجا ملتا ہے۔ انہوں نے سنگیت ناد یعنی نغمے سے لطف پیدا کر دیا ہے:

«جیسے مگن ناد رس سارنگ،
بدھت بدھک بن بان» [2]

«بھون رون کی سدھی نہ رہی تنو،
سنت شبد وہ کان» [3]

"जैसे मगन नाद-रस-सारंग,
बधत बधिक बिन बान,"

"भवन रवन की सुधि न रही तनु,
सुनत शब्द वह कान।"

مرلی ناد کے تحت گرام، تان، مورچھنا، آلاپ وغیرہ کا بھی ذکر ملتا ہے:

«مرلیا باجت ہے بہو بان،
تین گرام، اکیس مورچھنا
کوٹی اُنچاس تان» [4]

"मुरलिया बाजत है बहु बान
तीन ग्राम, इकईस मूर्च्छना,
कोटि उनचास तान।"

---

1 سنگیت رتناکر، شارنگ دیو، چھند ۱
2 سورساگر، ج اول، پد ۱۶۹، ص ۵۵
3 ایضاً، ج دوم، پد ۳۰۲۷، ص
4 ایضاً، ج اول، پد ۱۹۷۱، ص

«پک، سک بہگ پون تھکی تھکی رہے
تان الاپت جب گردھاری» [1]

"पिक, सुक बिहग पवन थकि थकि रहे
तान अलापत जब गिरिधारी।"

موسیقی کے فن کے ماہروں نے جو سات سروں کو ترتیب دیا ہے، سور نے بھی اسے اپنایا ہے:

«سپت سرن مرلی باجتی،
دھنی سنی موہے، سر، نر، گرندھب گن» [2]

"सप्त सुरन मुरली बाजति,
धुनि सुनि मोहे, सुर, नर, ग्रधव मन।"

'سنگیت رتناکر' کی بنیاد پر سور نے بھی چھے راگ اور چھتیس راگنیوں کو بھی شرف قبولیت بخشا ہے:

«چھٹی چھے راگ رس راگنی، ہاری ہورگ ہے» [3]
«چھہوں راگ چھتیسوں راگنی،
اک اک نیکیں گاویں ری» [4]

"छठि छं राग रस रागिनी, हारि होर्श हं।"
"छहों राग छतीसों रागिनि,
इक इक नीके गावें री॥"

'سورساراولی' کے ایک ہی پد میں چھتیس راگنیوں کے ناموں کا ذکر سور کے نرالے علم موسیقی کا علم بردار ہے:

«للیتا للت بجائے رجھاوت،
مدھر بین کرلیے
جان پرتہات راگ پنچم شٹ،

1 سورساگر، ج اول، پد ۱۸۰۵
2 ایضاً، پد ۱۲۷۵
3 ایضاً، ج دوم، پد ۳۵۳۲
4 ایضاً، ج اول، پد ۱۸۰۶

مالکونس رس بھینے
سر ھنڈول میگھ مالو منی،
سارنگ سر نٹ جان»[1]

"ललिता ललित बजाय रिझावत,
मधुर बीन कर लीने।
आन प्रभात राग पंचम षट,
मालकोंस रस भीने।
सुर हिंडोल मेघ मालव मुनि,
सारंग सुर नट जान।"

سازوں کا ذکر:

سازوں کے سلسلے میں لگ بھگ چالیس باجوں اور چند تالوں کا تذکرہ بھی ملتا ہے:

«بانت بین رباب کنری امرت کنڈلی ینتر
سر سر منڈل جل ترنگ مل کرت موھنی منتر
وودھ پکھاوج آوج سجت بچ بچ مدھر اپنگ،
سور سہنائی سرس سارنگی اپجت تان ترنگ»[2]

"बाजत बीन रबाब किन्नरी अमृत कुंडली यंत्र,
सुर सुरमंडल जलतरंग मिल करत मोहनी मंत्र
विविध परवावज आवज सजित बिच बिच मधुर उपंग,
सुर सहनाई सरस सारंगी उपजत तान तरंग॥"

«ناچتی کنواری ملے جھپتار»[3]

"नाचति कुँवारि मिले झपतार।"

رقص کرتے وقت ہاتھ سے تالی بجا کر تال دینے کا ذکر بھی کیا ہے:

«ناچے کر دے دے تال»[4]
«ناچت مہر مدت من کیہے،
گواتر بجاوت تاری»[5]

---

1 سورساراولی، چھند ۱۸ - ۱۰۱۲
2 ایضاً، چھند ۲۷ - ۱۰۰۲، ص ۳۷
3 سورساگر، ج اول، پد ۱۲۹۸، ص ۶۲۷
4 ایضاً، پد ۶۳۹
5 ایضاً، پد ۶۲۲

"नाचं कर दं दं ताल।"
"नाचत महर मुदित मन कीन्हें,
ग्वाल बजावत तारी।"

رقص کے بارے میں ذکر:

موسیقی کے تیسرے لوازم رقص کو اپنا کر سور نے اپنی شاعری کو مکمل اور پراثر بنا دیا ہے ـ کرشن جنم، راس لیلا، وسنت اتسو کے عنوان سے جو پد سور نے لکھے ہیں، اُن میں رقص کا ذکر سور کی فن رقص سے مہارت اور علمیت کا بین ثبوت ہے ـ ناز و ادا، جسمانی حسن و حرکت، پیروں کا تال پر پٹکنا وغیرہ کی عکاسی ان کی گہری بصیرت کا اظہار ہے:

«بھوہیں موری نین پھیری
تہوں تے نہی ٹرے ...»[1]

"भौंहि मोरनि नैन फेरनि
तहाँ तें नहि टरे-"

ایک ہی پد میں آلات کے بول، سازوں کے نام اور رقص کے اجزا نہایت احتیاط سے منعکس ہیں:

«(اے ے ے ے ے ے ے) نند نندن نچت سلنگ نچت سڈھنگ،
ورنداون جمنا تٹ، امت منمتھ مد وکردن،
سگھن کنج منجو ابھینو جلج سندر انگ ــــ
(اے) تن دپت دامنی دیتکاری سکھ سدھاکر مان ہاری
مرکٹی کٹل کٹاچھ سرجت چپل نین کرنگ»[2]

(ए ए ए ए ए ए ए) नद नवन नचत सलग नचत सढग,
वृन्दावन जमुना तट, अमित मनमथ मद-विकरदन,
सधन कुज मजु अभिनव जल्नज सुन्दर अग॥
(ए) तन दिपत दामिनी द्युतिकारी सुख सुधाकर मान हारी
भृकुटी कुटिल कटाच्छ सृजत चपल नैन कुरग।"

اور ـــ

«بھاگ مان تھیئی تھیئی کری اگھٹ
تال مردنگ گمبھیری»[3]

---

1 سورساگر، پد ۱۷۶۳
2 سورساراولی،
3 سورساگر، پد ۱۱۹۳، ص ۳۰۷

"भाग मान थेई थेई करि उघटत
ताल मृदग गम्भीर।"

رقص کے بولوں کا ایک ٹکڑا جو جدید کتھک رقص کے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ نہایت خوبی کے ساتھ موزوں کیا ہے:

«گھوش ناگری منڈل مدھیے ناچت گردھاری لال
بھیت گتی ایک بھانتی چرن پٹکنی
گڈگڈتا گڈگڈتا تاتاتت تاتت تھیئی تھیئی
بیچ بیچ مدھر مدھر مرلیا مٹکنی»[1]

"घोष नागरि-मण्डल-मध्य नाचत गिरिधारी लाल।
भेत गति अनेक भाति चरन पटकनी॥
गिडगिडता गिडगिडता तातातत तातत थेई थेई।
बीच-बीच मधुर-मधुर मुरलिया मटकनी।

گانے کی طرزوں کا بیان:

سور کی شاعری میں کچھ شاستری گانے کی طرزوں کا ذکر بھی ملتا ہے

«دھرپد جس ہری کو،
ہری ہی گائی سناوتی»[2]

«اک گاوت ہے دھماری،
اک ایکنی دیت گاری»[3]

«جمنا کول، مول بنسی بٹ
گاوت گوپ دھماری»[4]

"ध्रुपद जस हरि को,
हरि ही गाई सुनावति।"
"इक गावत हें धमारि,
इक एकनि देत गारि।"
"जमुना—कूल, मूल बसीबट
गावत गोप धमारि।"

---

1 سورساراولی
2 سورساگر، پد ۱٦٨٧، ص ٦٣۴
3 ایضاً، پد ۳۵۰۹
4 ایضاً، پد ۳۵۱۳

ان شاستری طرزوں کے علاوہ متعدد لوک گیتوں سے بھی سور واقف تھے ـ جنم استو پر گائے جانے والے لوک گیت ـ

«آجو گرہ نند مہر کے بدھائی» [1]

«آجو بدھائی نند کیں بھائی
ورج کی نار سکل جری آئی» [2]

«نربھے ابھے نساں بجاوت،
دیت مہری کوں گاری» [3]

"आजु गृह नन्द महर के बधाई।"

"आजु बधाई नंद के माई।
व्रज की नार सकल जुरि आई।"

"निर्भय अभय निसान बजावत,
देत महरि कौं गारी।"

موسمی گیتوں میں ہنڈولا کے موضوع پر 'ساون کے گیت' گانے کا ذکر ہے

وسنت اتسو اور پھاگ کے ذکر میں چاچر، جھمکا، ھوری وغیرہ مقبول عام گیت قابل ذکر ھیں:

«سورداس سب چاچر کھیلیں،
اپنے اپنے ٹولیں» [4]

«جھومک سیتی گاوھیں بیکو،
بچ بچ میٹھے بول» [5]

«سورج پربھو آنند سوں،
گاوت ھوری گیت» [6]

"सूरदास सब चाचर खेलें,
अपने अपने टोलें।"

---

1 سورساگر، پد ۶۵۱
2 ایضاً، پد ۶۵۰
3 ایضاً، پد ۶۲۲
4 ایضاً، پد ۳۴۷۵
5 ایضاً، پد ۳۵۲۳
6 ایضاً، پد ۳۵۲۲

"झमक सेती गावहीं नेकु,
बिच-बिच मीठे बोल।"
"सूरज-प्रभु आनन्द सौं,
गावत होरी गीत।"

کیرتن اور بھجن کی شان کا تذکرہ بھی سور کے پدوں میں قابل دید ہے :
«سوئی رسنا جو ہری گن گاوے»[1]
«بھجن بنو جیون جیسے پریت»[2]
«سکل تجی بھجی من
چرنی مراری»[3]

"सोई रसना जो हरि गुन गावै।"
"भजन बिनु जीवन जैसे प्रेत।"
"सकल तजि भजि मन
चरनि मुरारि।"

ہندوستانی علم موسیقی میں مختلف جذبات محسوسات، موسم اور اوقات کے مطابق راگوں کی درجہ بندی کی گئی ہے ۔ سور نے اِن عناصر کو قدم قدم پر نبھایا ہے ۔ وہ اپنے پدوں کو فطری انداز والے راگوں میں ہی گاتے تھے ۔

حمد کے پدوں میں جہاں بلاول، دھناشری، سارنگ، آساوری وغیرہ میں عاجزانہ اور حمد کے راگوں کا استعمال کیا ہے ۔ وہیں شانِ کریمی کے ذیل میں کیدار اور گی کلی، شرنگار کے ذیل میں مالکنس، همیر، الاس میں کاپھی، جے جے ونتی، وسنت اور وبرتا کے ذیل میں کانھرا، مارو، نٹ راگوں میں شیرینی اور حلاوت موضوع کے لحاظ سے ہے ۔

حمد کے پد :
«ہری کے جن کی اتی ٹھکورائی»[4]
[راگ بلاول]
"हरि के जनकी अति ठकुराई।" (राग बिलावल)

---

1 سورساگر، پد ۳۵۰
2 ایضاً، پد ۳۵۰
3 ایضاً، پد ۳۷۳
4 ایضاً، ج اول، پد ۴۰

« ہین جن کیوں کری آوے سرن » [1] [راگ دھاشری]
"हीन जन क्यों करि आवं सरन।" (राग धनाश्री)

اکبراعظم کی فرمایش پر سورداس نے جو پد گایا، وہ کیدار راگ میں ہے:
«نادن رہیو من میں ٹھور» "नाविन रह्यो मन में ठौर"

ویر بھاو راگ نٹ میں سمویا ہے۔
«جائی پہچے تہاں کس وڈھیو جہاں،
گئے اوسان پربھو کے نہارے» [2]
"जाई पहुचे तहां कस बंढ्यो जहां,
गए अवसान प्रभु के निहारे।"

مذکورۂ بالا تجزیے سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ سورداس فن موسیقی میں طاق تھے — اسی لئے علم موسیقی کے معمولی سے معمولی عنصر کا ذکر ان کے پدوں میں مل جاتا ہے — لیکن موسیقی کا عملی رخ (نغمہ سرائی) تشنہ ہی رہ جاتا ہے — 'سنگیت آچاریا' ہونے کے علاوہ کیا وہ 'گاین آچاریا' بھی تھے؟ ان کی نغمہ سرائی کی عملی شکل کیا تھی؟ طرز نغمہ کیا تھی؟ اُن کا ترنم اور ریاض کیسا تھا؟ کیا وہ 'ساربوار' اور رقاص بھی تھے؟..... وغیرہ سوالات جوابات کے بغیر ہی رہ جاتے ہیں — اُن کی شاعری میں اس سلسلے میں کوئی خاص ذکر نہیں ملتا — سب ظاہر ہے کہ سورداس کے زمانے میں جدید دور کے جیسے صوتی آلات (ریکارڈ، ٹیپ ریکارڈ، وغیرہ) ایجاد نہیں ہوئے تھے — آواز کے زیر و بم کے لئے تحریری طریقہ بھی رائج نہیں ہوا تھا، جس سے کسی گانے والے کی آواز کے اُتار چڑھاو کا پتا چلایا جا سکے — لہذا سورداس کی نغمہ سرائی اور ساربواری کے متعلق کچھ جاننا ممکن نہیں رہا ہے — تا ہم کچھ اندرونی و بیرونی شواہد کی بنیاد پر ان کے گاین آچاریا ہونے کا سراغ ملتا ہے — جس سے ہم ان کی نغمگی کی تاثیر، مقبولیت اور لطافت کا احساس ضرور کرسکتے ہیں —

بیرونی شہادت:

ناتھ دوش کے مندر میں کیرتن گانے کے لئے گوسوامی گوکل ناتھ جی نے اشٹ چھاپ (ہشت تن) کا تقرر کیا تھا، جن کے قائد سورداس تھے — گوکل ناتھ جی کی تصنیف وارتا (احوال) میں لکھا ہے:

1 سورساگر، پد ۳۸
2 ایضاً، ج دوم، پد ۳۶۶۶

«سورداس کو کنٹھ بہت سندر ہتو، سو کان ودیا میں چتر اور سگن بتائیے میں چتر اوھاں سیوک بہت بھئے۔ سو سورداس جگت میں پرسدھ بھیے -»

«ورنداون کے مندروں میں کیرتن کے لئے لکھ کر گانے کا پرمکھ کاریہ ولبھ آچاریاجی نے سور کو سونپ دیا تھا -»[1]

سور کے ترنم کی شہرت سن کر اکبر اعظم نے اُنہیں اپنے دربار میں گانے کے لئے مدعو کیا تھا:

«تمہوں گنی ہو سو تمہوں میرو کچھو جس گاوو
سو تہارے من میں جو اچھا ہوئے سو مانگی لیہو
سو یہ دیسادھی پتی نے کہیو»[2]

"तुमहूं गुनी हो सो तुमहू मेरो कछू जस गावो।
सो तिहारे मन में जो इच्छा होय सो मांगी लेहु
सो यह देशाधिपती ने कह्यो।

سور کے ایک ہم عصر شاعر نے سورداس کی موسیقیت کی بابت لکھا تھا:

«ہاتھ ستاروں سرکریو، مکھ میں مدھرا بول
کانہرے کے رنگ میں، سورداس کو چول»

"हाथ सितारों सुर कर्यो, मुख में मधुरा बोल।
कान्हरे के रंग में, सूरदास को बोल॥"

برج میں سکونت اختیار کرلینے کے باعث موسیقی کے عالم سوامی ہری داس کے ترنم اور طرز کا بھی علم سور کو ضرور ہوا ہوگا - اسی لئے تان سین کی نغمہ سرائی پر داد دیتے ہیں:

«ودھیتا اس جس جان کے، سیسہی دیے نہ کان
دھرا میرو سب ڈول تے، تان سین کی تان»

"विधिया अस जिस जान के, सेसहि दिये न कान।
धरा मेरु सब डोल ते, तानसेन की तान।"

---

1 سورساگر شبداولی، مقالہ ڈاکٹر نرملا سکسینا، ص ۲۸۳

2 چوراسی ویشنون کی وارتا، دوارکاداس پارکھ، ص ۱۰

اندرونی شہادت :

اپنے پدوں میں خود کے گاین کا ذکر سورداس نے جگہ جگہ کیا ہے :

«سور سگن لیلا پد گاوے»[1]

«سور کور آندھرو میں،
دوار پریو گا گاؤں»[2]

«سور پربھو کور سجس گاوت
نام نوکا ترن»[3]

"सूर सगुन लीला पद गावें।"
"सूर कूर आंधरो मैं,
द्वार पर्यो गाऊं"।
"सूर प्रभु को सुजस गावत
नाम नौका तरन।"

یوں تو سور نے اپنے معبود کرشن رادھا گوپی کے رقص کی اداؤں اور جذبات و احساسات کی ایسی زندہ ترجمانی کی ہے کہ جیتی جاگتی تصویر آنکھوں کے سامنے گھوم جاتی ہے لیکن عملی رقص میں صرف میرا نے ہی رقص کے ذریعے سے اپنے معبود کو ملتفت کیا تھا ۔

اگرچہ سور نے بھی ایک مقام پر اپنے رقص کے مظاہرے کا اظہار کیا ہے :

«اب میں ناچوں بہت گوپال»[4]

"अब मैं नाच्यो बहुत गुपाल।"

لیکن دراصل یہ پد ان کے فن رقص کا ثبوت نہیں ۔ البتہ رقص کو تمثیلی طور پر انہوں نے ضرور پیش کیا ہے ۔

بلا شبہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ سور کا پیکر ہمہ صفت تھا ۔ ان کے دل میں موسیقی اور شاعری کا خوبصورت سنگم موجزن تھا ۔ موسیقی کی کامیابی تو اسی میں ہے کہ شاعر اپنے الفاظ میں اس کے جزئیات کو موزونیت سے منظم کر دے ۔ اور اس کے توسط سے روح کی آواز اور زندگی کی تہذیبی علامت کا اظہار ہو ۔

مترجم : التماس صابر مارہروی

---

1 سورساگر، ج اول، پد ۲
2 ایضاً، پد ۱۶۶
3 ایضاً، پد ۲۰۲
4 ایضاً، پد ۱۵۳

ब्रज में निवास करने के कारण संगीताचार्य स्वामी हरिदास की स्वर-लहरी और गायन-पद्धति का भी ज्ञान सूर को अवश्य ही रहा होगा। तभी तो तानसेन की तानगायकी पर वे दाद देते हैं –

"विधिना अस जिस जान के, सेसहि दिये न कान।
धरा मेरु सब डोलते, तानसेन की तान।"

अन्त: साक्ष्य

अपने पदो में स्वय के गायन का उल्लेख भी सूरदास ने यदा-कदा किया है——

"सूर सगुन लीला पद गावैं।"[१]
"सूर कूर आधरो मैं,
द्वार पर्यौ गाऊं।"[२]
"सूर प्रभु कौ सुजस गावत
नाम नौका तरन।"[३]

यूं तो सूर ने अपने आराध्य कृष्ण-राधा-गोपी की नृत्य मुद्राओ, भाव-भगिमाओ, नृत्य-बोली आदि का ऐसा सजीव वर्णन किया है कि पढकर नृत्य का साक्षात् चित्र उपस्थित हो जाता है, किन्तु क्रियात्मक नृत्य-साधको मे केवल मीरा ने ही नृत्य के माध्यम से अपने आराध्य को "रिझाया" था।

यद्यपि सूर ने भी एक स्थल पर अपने नाचने का उल्लेख किया है –

"अब मैं नाच्यौं बहुत गुपाल।"[४]

परन्तु वास्तव मे यह पद उनकी नृत्य–कला की स्वीकृति का द्योतक नही अपितु नृत्य सम्बन्धी साग–रूपक द्वारा उन्होने अपने पूर्व–कृत्यो का दिग्दर्शन किया है।

निष्कर्षत हम कह सकते हैं कि सूर की प्रतिभा बहुमुखी थी। उनके हृदय मे संगीत एव काव्य का सुन्दर समन्वय था। संगीत की सफलता तो इसी में है कि उसकी प्रेरणा–स्थली भाव–सयत विविध स्वरो के जानकार कवि द्वारा सम्बद्ध हो और इस सम्बद्धता मे भोले अन्तर की सरस पुकार तथा जीवन की नैसर्गिक सहज सस्कृति की झकार हो।

---

१. सूर सागर खण्ड। प स २।
२ " " " १६६।
३ सूर-सागर खण्ड। प स २०२।
४ " " " १५३।

"नाहिन रह्यो मन में ठौर"
वीर भाव राग नट में नियोजित है—
"आई पहुचे तहाँ कंस बंद्यो जहां,
गए अवसान प्रभु के निहारे।"[1]

उपरोक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि सूरदास सगीत–कला में पारगत थे और मगीत-शास्त्र के सूक्ष्म से सूक्ष्म तत्वो का उल्लेख उनके पदो मे प्राप्त होता है। परन्तु सगीत का क्रियात्मक–पक्ष (गायन-पक्ष) अछूता ही रह जाता है। 'मगीताचार्य' होने के साथ-साथ क्या वे 'गायनचार्य' भी थे ? उनके गायन का क्रियात्मक स्वरूप क्या था ? गायन-प्रणाली क्या थी ? उनके कठ की स्वराभिव्यजना तथा अभ्यास कैसा था ? क्या वे वादक और नर्तक भी थे ? आदि प्रश्न अनुत्तरित ही रह जाते हैं, इनके समाधान स्वरूप कुछ विशेष सूत्र हमे सूर-काव्य मे उपलब्ध नही होते। कारण स्पष्ट है–कि सूर के युग मे आधुनिक युग जैसे वैज्ञानिक उपकरणो (रिकार्ड, टेप-रिकार्ड आदि) का प्रादुर्भाव नही हुआ था। स्वर-लिपि प्रणाली भी प्रचलित नही थी जिससे किसी गायन का स्वराकन जाना जा सके अत सूर के सगीत की गायकी या नादात्मक स्वरूप का ज्ञान प्राप्त करना सम्भव नही हो पाता। परन्तु हाँ, कुछ बाह्य तथा अन्त साक्ष्यों के आधार पर उनके गायनचार्य होने तथा उनके गायन की प्रभावशीलता, लोकप्रियता तथा माधुर्य का अनुभव हम पा सकते है ––––

बाह्य साक्ष्य

नाथद्वारा के मन्दिर मे कीर्तन हेतु गोस्वामी गोकुलनाथ जी के द्वारा अष्टछाप की स्थापना की गई थी जिसमे सूरदास शिरोमणी थे। गोकुलनाथ जी कृत वार्ता मे लिखा है —

"सूरदास को कठ बहुत सुन्दर हतो, सो गान-विद्या में चतुर और सगुन बताइबे में चतुर उहाँ सेवक बहुत भये, सो सूरदास जगत मे प्रसिद्ध भये।"

"वृन्दावन के मन्दिर में कीर्तन के लिये लिखकर गाने का प्रमुख कार्य वल्लभाचार्य जी ने सूर को सौंप दिया था।"[2]

सूर के कठ माधुर्य की ख्याति सुनकर बादशाह अकबर ने उन्हें अपने यशगान हेतु निमंत्रित किया था–

"तुमहू गुनी हो सो तुमहू मेरो कछू जस गावो।
सो तिहारे मन में जो इच्छा होय सो मागी लेहु
सो यह देसाधिपति ने कह्यो।"[3]

सूर के समकालीन एक कवि ने सूरदास के सगीत माधुर्य के विषय में लिखा था––

"हाथ सितारों सुर कर्यो, मुख में मधुरा बोल।
कान्हरे के रग में, सूरदास को चोल॥"

१ सूरसागर, द्वितीय खड, प स ३६६६।

२ सूरसागर-शब्दावली शोधग्रथ डा निर्मला सक्सेना पृ २०३।

३ ८४ वैष्णवन की वार्ता . स. द्वारिका दास पारिख पृ १५।

ऋतु–गीतों के अन्तर्गत हिंडोला प्रसग में 'मावन के गीत' गाने की चर्चा है। वसन्तोत्सव तथा पराग वर्णन में 'चाचर', 'झुमका', 'होरी' आदि प्रचलित लोक-गीतो का उल्लेख है—

"सूरदास सब चांचर खेलें,
अपने अपने टोलें।"[1]
"झूमक सेती गावहीं नंकु,
बिच-बिच मीठे बोल।"[2]
"सूरज-प्रभु आनन्द सों,
गावत होरी गीत।"[3]

'कीर्तन' और 'भजन' की महिमा का उल्लेख भी सूर–पदो में दृष्टव्य है–

"सोई रसना जो हरि गुन गावै।"[4]
"भजन बिनु जीवन जैसे प्रेत।"[5]
"सकल तजि भजि मन
चरनि मुरारि।"[6]

भारतीय सगीत–शास्त्र में विभिन्न भाव, रस, ऋतु और समय के अनुसार रागो का वर्गीकरण किया गया है। सूर ने इसे पग पग पर निभाया है। वे अपने पदो को अनुकुल प्रकृति वाले रागो में ही गाते थे।

विनय के पदो में जहाँ बिलावल, धनाश्री, सारग, आसावरी आदि दैन्य एव विनय–भाव प्रधान रागो का प्रयोग है वहीं करुण प्रसगों मे केदार और गुनकली, शृंगार–प्रसगो में मालकम, हमीर, उल्लास में काफी, जैजैवन्ती, वसत, एव वीरता प्रसग मे कान्हरा, मारु, नट रागो की रस विषयानुकुल सुखद नियोजन है। यथा विनय के पद

"हरि के जन की अति ठकुराई।"[7] राग बिलाबल
"हीन जन क्यो करि आवै सरन।"[8] राग धनाश्री

अकबर बादशाह द्वारा यश वर्णन करने के आग्रह पर सूर ने जो पद गाया, वह केदार राग में है–

---

१ सूर-सागर–प स ३४७५।
२ " " ३५२३।
३ " " ३५२२।
४ " " ३५०।
५ " " ३५८।
६ " " ३७४।
७ सूर–सागर, भाग। ना प्र सभा प सख्या ४०।
८ " " " " ४८।

तथा

"मान मान थेई थेई करि उघटत
ताल मृदंग गम्भीर।"[1]

नृत्य के बोलो का एक टुकडा जो कि कि आधुनिक कथक-नृत्य-प्रणाली सुन्दरता के साथ प्रयुक्त है——

"घोष नागरी-मंडल-मध्य नाचत गिरिधारी लाल।
भेद गति अनेक भांति चरन पटकनी॥
गिडगिडता गिडगिडता तातातत तातत थेई थेई ।
बीच-बीच मधुर-मधुर मुरलिया मटकनी।[2]

गायन–प्रणालियो का उल्लेख

सूर-काव्य में कुछ शास्त्रीय गायन-प्रकारो का भी उल्लेख मिलता है–

"ध्रुपद अस हरि कौ,
हरि ही गाई सुनावति।"[3]
"इक गावत हुं धमारि,
इक एकनि देत गारि।"[4]
"जमुना–कल, मूल बसीबट
गावत गोप धमारि।"[5]

इन शास्त्रीय गायन प्रणालियो के अतिरिक्त अनेक लोक-गीतों से भी सूर परिचित थे। जन्मोत्सव पर गाये जाने वाले लोक-गीत –

"आजु गृह नन्द महर कैं बधाई।"[6]
"आजु बधाई नद कैं माई!
ब्रज की नार सकल जुरि आई।"[7]
"निर्भर अभय निसांन बजावत,
देत महरि कौं गारी।"[8]

---

१ 'सूर–सागर पृ ४५७ प स ११९३।
२ 'सूर–सारावली'
३ 'सूर-सागर', पृ ६३४, पद स १६४७।
४ वही " १२२७ " ३५०९।
५ " " " ३५१३।
६ " " " ६५१।
७ " " " ६५०।
८ " " " ६२२।

वादन-सम्बन्धी उल्लेख–

वादन–पक्ष के अन्तर्गत लगभग ४० वाद्य-यन्त्रो तथा कुछ तालो का नामोल्लेख प्राप्त होता है–

> "बाजत बीन रबाब किन्नरी अमृत कुंडली यंत्र,
> सुर सुरमंडल जलतरंग मिल करत मोहनी मंत्र।
> विविध पखावज आवज संचित बिच-बिच मधुर उपंग,
> सुर सहनाई सरस सारंगी उपजत तान तरंग।।"[१]
>
> "नाचति कुँवारि मिलें झपतार।"[२]

नृत्य के समय हाथ से तालीं बजाकर ताल देने का प्रचार भी था–

> "नाचैं कर दै दै ताल।"[३]
>
> "नाचत महर मुदित मन कीन्हें,
> ग्वाल बजावत तारी।"[४]

नृत्य–सम्बन्धी उल्लेख.–

सगीत त्रिपुटी के तृतीय पक्ष नृत्य को अपनाकर सूर ने अपने काव्य को सर्वाधिक भावपूर्ण बनाया है।कृष्ण जन्म, रासलीला, वसन्तोत्सव शीर्षक पदो मे विभिन्न नृत्य प्रकारो का उल्लेख सूर के नृत्य कला मर्मज्ञ होने का परिचय देता है। हाव-भाव अग-सचालन, पैरो का ताल पर पटकना आदि का चित्रण उनके सूक्ष्म सगीत ज्ञान के द्योतक है––

> "भौंहें मोरनि नैन फेरनि
> तहाँ तै महि टरे————"[५]

एक ही पद मे आलाप के बोल, वाद्यो के नाम, तथा नृत्य के टुकड़े अत्यन्त कुशलता से चित्रित है–

> (एएएएएएएएए)नंद नदन नचत सुलग नचत सढंग,
> वृन्दावन जमुना तट, अमित मनमथ मद-विकरदन,
> सघन कुज मजु अभिनव जम्नज अंग।।
> (ए) तन विपत दामिनि द्युतिकारी मुख सुधाकर मान हारी
> भृकुटी कुटिल कटाच्छ सुजन चपल नैन कुरग।"[६]

---

१ 'सूर-सारावली' पृ ३७ छन्द स १००२–१०७६।
२ 'सूर–सागर, प्रथम भाग, पृ ६७२ प स १७९८।
३ वही पृ प स ६४९।
४ वही पृ पं स ६२२।
५ 'सूर-सागर पद स १७६३।
६. 'सूर–सारावली'

मुरली-नाद के अन्तर्गत ग्राम, तान, मूर्च्छना, आलाप आदि का भी उल्लेख हुआ है—

मुरलिया बाजत हैं बहु बान,
तीन, ग्राम, इकईस मूर्च्छना,
कोटि उनचास तान[1]

"पिक, सुक विहंग पवन थकि थकि रहे
तान अलापत जब गिरिधारी।"[2]

संगीत-शास्त्रकारों द्वारा प्रतिपादित सप्त स्वरों को सूर ने ही स्वीकार किया है —

"सप्त सुरन मुरली बाजति,
धुनि मुनि मोहे, सुर, नर, प्रथम गन।"[3]

'संगीत-रत्नाकर' के आधार पर सूर ने भी छह राग और छत्तीस रागिनियों को मान्यता दी है।

"छठि छै:राग रस रागिनी, हरि होई हैं।[4]

"छहों राग छत्तीसों रागिनि,
इक इक नीके गावें री।।"[5]

'सूर-सारावली' के एक ही पद में छत्तीस रागिनियों के नामों का उल्लेख सूर के अनूठे संगीत-ज्ञान का द्योतक है।

"ललिता ललित बजाय रिझावत,
मधुर बीन कर लीने।
जान प्रभात राग पंचम षट,
मालकोस रस भीने।
सुर हिंडोल मेघ मालव पुनि
सारंग सुर नट जान[6]

---

१ वही प्रथम भाग, पृ ७३ पद स १९७।
२ " " "प स १८०५।
३ सूरसागर 'प्रथम भाग पृ स १७५५।
४ वही, द्वितीय भाग, पृ स ३५३२।
५ " प्रथम भाग, प स. १८३० तक।
६ 'सूर-सारावली' छे स. १०१२–१०१८ तक।

३. आराध्य का स्वरूप

सूर के संगीत–प्रेम का सबसे महत्वपूर्ण आधार है स्वयं उनके आराध्य का स्वरूप। संगीतावतार मुरलीधर, नटवर, रासबिहारी श्रीकृष्ण स्वयं संगीत के वशीभूत हैं। कदाचित् ऐसे इष्ट देव की भक्ति (नवधा भक्ति) तथा आराधना विधि (पुष्टि मार्गीय सेवा-विधि) के अन्तर्गत संगीत तथा संकीर्तन को प्रमुख स्थान प्राप्त होना स्वाभाविक ही है। उनकी आराधना का प्रत्येक क्षण संगीतमय है। इसीलिये संगीत–जगत में सूरदास का नाम एक उत्कृष्ट कीर्तनकार अथवा भजन–गायक के रूप में ही प्रमुखत जाना जाता है, घराने वाले शास्त्रीय गायक के रूप में नहीं।

भक्तिपरक काव्य को भजन कहते हैं। इसमें इष्ट के रूप और गुण का कीर्तन होता है। यद्यपि पद के शुद्ध उच्चारण राग एवं ताल इत्यादि में पारंगत होना कीर्तनकार के लिये अत्यावश्यक नहीं, सरल स्वरोच्चारण, समर्पण की भावना तथा तन्मयता की मन स्थिति से ही व्यक्ति को परम, सन्तोष मिल जाता है। अमूर्त लय-तत्व की सम्भरण शक्ति के माध्यम से कीर्तनकार के भाव स्वत उद्दीप्त होते रहते हैं, परन्तु भावना विस्तार के लिये भक्ति–परक शब्दों को संगीतजीवी होना आवश्यक है। गेय पद जब स्वर, राग और ताल से विभूषित होकर प्रस्तुत किये जाते हैं तब उनकी प्रभावशीलता अनिर्वचनीय हो उठती है। इसीलिय सूर, मीरा, तुलसी जैसे समर्पित भक्तों ने अपने पदों को संगीत की पूर्ण व्यवस्था दी।

सूर काव्य में संगीत का स्वरूप

सूर–काव्य में संगीत के विभिन्न अंग उपांग, पारिभाषिक शब्द, वादन, नृत्य, तथा विभिन्न राग रागिनियों का उल्लेख मिलता है।

भारतीय 'संगीत' 'कला' में गायन,-वादन तथा नर्तन, इन तीनों का समावेश है। प्राचीन ग्रंथों में संगीत की परिभाषा इस प्रकार दी है

"गीत वाद्य तथा नृत्य त्रयं संगीतमुच्यते।"[1]

गायन–सम्बन्धी उल्लेख

संगीत के मूलभूत उपादान-नाद, स्वर, तान, आलाप आदि का उल्लेख सूर के पदों में यत्र तत्र सर्वत्र मिलता है। उन्होंने संगीत–'नाद' अथवा 'शब्द' से सम्मोहन का निर्देश किया है —

"जैसे मगन नाद–रस–सारंग,
बंधत बधिक बिन बान।"[2]

"भवन रवन की सुधि न रही तनु,
सुनत शब्द वह कान।"[3]

---

१ 'संगीत रत्नाकर, शार्ङ्गदेव पृ ६, छन्द सं २१।
२. सूरसागर प्रथम भाग, पृ ५५, पद सं १६।
३. वही, द्वितीय भाग, पृ पद सं. ३०२७।

सूर ही संगीत को ही मोक्ष का सरल और सत्य मार्ग घोषित करते हैं –

'सब विधि अगम बिचारं तातें,
सूर सगुन लीला पद गावें।।"

सूरसागर पद सं २, पृ १

तथा–

सूर प्रभू को सुजस गावत,
नाम–नौका तरन।

सू. सा. पद सं २०२, पृ ६६

मीरा ने ही संगीत के माध्यम से ही अपने प्रियतम आराध्य को रिझाया था –

"नाच-नाच पिया रसिक रिझाऊं,
प्रेमी जन को जाचूंगी।

२. भक्तिकाव्य में शास्त्रीय संगीत–परम्परा .–

भक्ति-काव्य के इतिहास पर दृष्टिपात करने पर एक लम्बी संगीत परम्परा का संकेत मिलता है। सामवेद संगीतमय और भक्तिमय है। वैदिक युग में प्रचलित 'जाति-गान' एक पवित्र गान था जिसके द्वारा भगवद् भक्ति की जाती थी। इसके दस लक्षण थे। दूसरे शब्दों में कहा जाये तो 'जाति-गान' शास्त्रीय–संगीत का विकसित रूप था जिसके आधार पर आज के रागों का विकास हुआ है।

'प्रबन्ध गान' के अन्तर्गत आज भी जगन्नाथपुरी के मन्दीर में देव-दासियाँ 'गीत गोविंद' के पदों का गान करती हैं। तत्पश्चात् ध्रुपद-गान भक्ति–संगीत की बहुत सबल धारा है। इनमें विष्णु, शिव, राम, कृष्ण आदि के चरित्र तथा भारतीय दर्शन के द्वैत, अद्वैत आदि सिद्धान्त पूर्णरूपेण परिलक्षित होते हैं। संगीत शास्त्र के नियमानुसार ये स्थायी, अन्तरा, संचारी आभोग इन चार भागों में बटा रहता है।

हरिदास, तानसेन बैजू कामदास, आदि संगीतज्ञ कवियों की रचनाएं ध्रुपद-शैली में नियोजित हैं–तानसेन कृत राग मालकस, ताल चौताल में बधाये ध्रुपद दृष्टव्य हैं ––

'तेरी गति अति अगाध, बरनी न जात मोसों,
निरंजन, निराकार नारायण–"

एक तथ्य यह ही विचारणीय है कि इसी समय विशुद्ध शास्त्रीय स्तर पर भी संगीत–कला की उपत्यका उन्नति की पराकाष्ठा को चूम रही थी। संगीत शिरोमणि हरिदास, तानसेन बैजू, गोपाल नायक आदि अपने स्वरों से संगीत का रूप सजा–सवार रहे थे। अतः सूरदास के मुख से निकले गीत भी सहज ही शास्त्रीयता में नियोजित हो गये। सिद्ध नाथपंथी कवि, जयदेव विद्यापति, कबीर, रैदास, मीरा आदि संत कवियों ने भी अपने पदों में संगीत की राग-रागिनियों को आश्रय दिया था। कदाचित् इसी परम्परा को सूर ही आगे बढ़ाते प्रतीत होते हैं। सूर का समूचा काव्य संगीत शास्त्र-सम्मत गेय पदों में प्रस्तुत है।

सूर ने अपने पद, कवित्व आदि राग-रागिनियो में बांधे हैं। राग-रागिनियो में निबद्ध रचना 'शास्त्रीय-संगीत' की श्रेणी में आ जाती है। अत हम कह सकते है कि काव्य और भक्ति के क्षेत्र में आने से पूर्व सूरदास अवश्य ही एक अच्छे संगीतज्ञ रहे होंगे, अन्यथा संगीत की व्याकरण से अनभिज्ञ व्यक्ति के लिये रागो का ऐसा आश्चर्य जनक निर्वाह, संगीत के रस-समय-ऋतु राग सिद्धान्त की ऐसी अनुकूल योजना सम्भव नही। 'संगीत-कला-विहिन' व्यक्ति इतनी स्वच्छ, उन्मुक्त और आत्मानुभूति-पूरक गीति लिख ही नही सकता।

सूर के संगीत-सम्बन्धी ज्ञान का मूल्याकन करने से पूर्व कतिपय उन तत्वो का विवेचन असगत न होगा जिन्होंने सूर को संगीत की प्रेरणा एव रुचि प्रदान की।

१. आध्यात्मिक परपरा और संगीत

भारतीय-संगीत का सदा ही ईश्वर-भक्ति से गहरा सम्बन्ध रहा है। यहाँ अनेक संगीतज्ञ एव वाग्गेयकार हुये है जिन्होंने संगीत को मात्र एक कला की दृष्टि से ही नही, अपितु ईश्वर-प्राप्ती का भी उत्तम साधन मानकर उसे अपने जीवन का अनिवार्य अग बना लिया था। वैदिक काल की यज्ञ-परम्परा के अन्तर्गत सामगान का उद्देश्य भी जनानुरजन न होते हुये विश्व को सचालित करने वाली अव्यक्त शक्ति की आराधना ही था। संगीत को धर्म, अर्थ, काम तथा मोक्ष-प्राप्ति का साधन मानना संगीत की आध्यात्मिक महत्ता को लक्षित करता है।

'पद्म-पुराण' में स्वय भगवान विष्णु नारद जी से कहते है – 'हे नारद ! न तो मैं वैकुंठ में रहता हूँ और न योगियो के हृदय में। मेरे भक्त जहाँ गान करते हैं, वही मैं निवास करता हूँ।"[२]

नारद से लेकर मध्य-कालीन भक्त कवियो स्वामी हरिदास, तुलसी, सूर, मीरा, चैतन्य महाप्रभु आदि ने संगीत को ईश्वर से साक्षात्कार करने का अमोघ अस्त्र माना है। स्वामी हरिदास के अनुसार राग-रग में ही श्यामा-श्याम का नित्य निवास है और नाद-सिन्धु का मन्थन करने पर ही उन्हें निरखा जा सकता है –

राग-रागिनी अलौकिक उपजत
नृत्य संगीत अलग लाग लागे।
राग ही तै रंग रह्यो,
रग के समुद्र में ए दोउ झागे।"

—केलिमाल

---

१. "तस्य गीतस्य महात्म्य क प्रशंसितुमशिते।
धर्मर्ण्यकाममोक्षाणामिदमेवैंक साधनम्॥
संगीत रत्नाकर शार्ङ्गदेव, प्रकरण।, छद २,

२. नाऽहं वसामि वैकुंठे योगिना हृदये न च
मद्भक्ताः यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद॥
'संगीत-पारिजात: अहोबल श्लोक [illegible]

'वाग्गेयकार' सूर का संगीत-पक्ष

श्रीमती पुष्पा जौहरी

'वाक्' का सम्बन्ध पद्य-रचना तथा 'गेय' का तात्पर्य स्वर-रचना से है। अतएव सगीत-शास्त्र मे 'वाग्गेयकार' उस व्यक्ति को कहा गया है जो पद्य-रचना एव स्वर-रचना में पटु है, दूसरे शब्दो में जो कवि है और सगीतज्ञ भी। भक्ति-मार्ग से जो सगीत की सुरसरि प्रवाहित होती रही, उसने समय समय पर कुछ श्रेष्ठ वाग्गेयकारो को जन्म दिया, जिनमें सूरदास भी एक थे।

'श्रीमद्भागवत', 'गीत-गोविन्द' तथा विद्यापति की सरस-पदावली और मीरा की सगीत–मदाकिनी के मुखरित होने के समय से आज तक न जाने कितने कवियो ने गोविन्द-गुणगान किया, न जाने कितने प्रेमी सतो और सगीतज्ञो ने श्याम मूर्ति को नयनो में धारण किया, परन्तु सूर के सधे सगीत-स्वरो की कुछ बात ही निराली है, जिनके हृदय से वह श्याम-मूर्ति दिन भर भी इधर उधर नही गई–

"चलत चितवत, दिवस जागत,
सुपन सोवत रात।
हृदै ते वह स्याम मूरति,
छिन न इत उत जात।।"

सूर भक्ति के धरातल पर सगीत की दिव्य साधना कर रहे थे। उन्होंने अपने अस्तित्व एव कृतित्व को पूर्णत हरि गुन-गान में लीन कर दिया था। इस दिव्य कवि और सगीतज्ञ ने अपने पदो द्वारा सगुण-लीला का गायन कर इस काव्यमय सगीत को विशुद्ध शास्त्रीय रूप दिया। काव्य-शास्त्र का जितना ज्ञान सूरदास को था, सगीत-शास्त्र का उससे कम नही जान पडता। सूर-काव्य में सगीत के अपूर्व सामजस्य को स्वीकार करते हुये ही कवि नाभादास कहते हैं–

"सूर कवित्त सुन कौन कवि,
जो नहिं सिर चालन करै।"[1]

पद के अन्त में 'सिर–चालन' शब्द में सगीत की प्रभावशीलता स्पष्ट झलकती है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने तो सूर को सगीत के सर्वोच्च स्थल पर ही घोषित कर दिया –

"आचार्यों की छाप लगी हुई जो आठ वीणायें श्री कृष्ण की प्रेम-लीला कीर्तन करने उठी, उनमें सबसे ऊची, सुरीली और मधुर झकार अधे कवि सूरदास की वीणा की थी।"[2]

---

१ 'भक्तमाल' नाभादास, छप्पय स ७३, पृ स. ८३।
२ 'भ्रमरगीत सार'; आ. रामचन्द्र शुक्ल भूमिका पृ २।

तुम्हारी शक्ति तो मैं ही हूँ
तुम्हारा सम्बल,
तुम्हारी योगमाया,
इस निखिल पारावार में ही परिव्याप्त हूँ
विराट्,
सीमाहीन,
अवम्य,
दुर्दान्त; "

यही योगमाया रूपिणी राधा वल्लभाचार्य के शुद्धाद्वैतवाद की जीवात्मा है, वह परमात्मा श्रीकृष्ण की ओर माधुर्य भक्तिभाव से अनुप्रेरित होती है, वह उनकी प्रेयसि है लेकिन वह प्रेममूर्ति अकाम है। वह भगवान के मधुर रूप पर मोहित है—

"रूपम् मधुरं तिलकं मधुर
मधुरातिपतेरखिलं मधुरं॥"

वह अपना हृदय निचोड कर उस चिरसुन्दर के चरणो मे ढाल देती है क्यो कि कृष्ण ही रस–सागर हैं–

"रसो वै सः"

राधा निर्झरिणी की भाँति धरती से फूट निकलती है, प्रखर स्रोता सरिता बनती है और उस श्रीकृष्ण रूपी महासागर से जा मिलने के लिए युग-युग प्रवाहिता है। रवीन्द्रनाथ का कवि–मानस जब और गहरा होता है तब उनकी वाणी के स्वर हैं—

"आमि रूप-सागरे डूब दियेछि
अरूप-रतन पाबो बोले।"

इसी कवि–मानस ने यात्रा शुरु करते वक्त "भानुसिंह" उपनाम से राधा का मानवीकरण द्वारा चित्राकन किया–

"सहसा राधा चाहल सचकित, दूरे खेपल माला–
कहल सजनि, शुन बाँशरी बाजे, कुंजे आओल काला।
चमकि गहन निशि दूर दूर दिशि बाजत बाँशि सुताने–
कंठ मिलाओल ढलढल यमुना कलकल कल्लोलगाने।"

राधा वशी की तान सुनकर उस मादक स्वर लहरी के आमत्रण पर भुवनप्लाविनी तरगिणी के समान सासारिक नाते-रिश्ते तोड कर उस आह्वान के निकट दौडती है, फिर शरद–पूर्णिमा में "महारास" होता है। अन्य गोपिकाए, कुजवन, यमुना तरगिनी सभी के केन्द्र में हैं राधा। कृष्ण की वशी मे यही तान नवीन–नवीन सुर–मूर्च्छनाओ मे ध्वनित और प्रतिध्वनित होती है–

"राधा–राधा–राधा!"'

वह चेतना के तरगो पर पूर्ण–प्रस्फुटित प्रेम–पद्म है।

माधव राधा के रंग राँचे, राधा माधव रंग रई।
माधव राधा प्रीति निरंतर, रसना करि सो कहि न गई॥
बिहँसि कह्यौ हम तुम नहिं अंतर, यह कहिकै उन ब्रज पठई।
सूरदास प्रभु राधा माधव, ब्रज-बिहार नित नई नई॥"

राधा के प्रेम की यह उदात्तता भूमा को स्पर्श करती है, यह प्रेम आत्मसुख का साधन नहीं है, यह प्रेम आत्म–निवेदन और आत्मसमर्पण का साधन है। यह **प्रेमाग्नि** मिलन के बाद विरह काल में पूरे विश्व में छा जाती है जिसे हम विश्वप्रेम कहते हैं, यानी राधा का कृष्ण–प्रेम विश्वप्रेम का ही पूर्वरूप है, नामान्तर है अथवा रूपान्तर है। सूर और रवीन्द्र दोनों अपने अपने युग के सांस्कृतिक पुनरुत्थान के अग्रदूत हैं और दोनों ने नवयुग लाने के लिए "**प्रेम, सौन्दर्य ,आनन्द**" अथवा "**सत्यम् शिवम् सुन्दरम्**" को चुना है। सूर के ही प्राय समसामयिक महाकवि तुलसीदास ने "लोक कल्याण" को चुना और रवीन्द्रनाथ के ही प्राय : समसामयिक महात्मा गांधी ने "सत्य और अहिंसा" को चुना। सूर ने दास्य भाव से कृष्ण से भक्ति की पर जब उनके कर्ण कुहर में ये शब्द टकराये–"सूर ऐसे घिघियाते क्यो हो?" तो वाणी की वीणा के तार झंकृत हो उठे, स्वर परिवर्तित हुए और कृष्ण के वेणु की तान पर थिरकती "**महाभावभाविनी राधारानी**" का सृजन हुआ जिसके बारेमें उनकी सखियाँ कहती हैं—

"सुनहु सखी राधा सरि को है।
जो हरि है रतिपति मनमोहन, याको मुख सो जो है॥
जैसो श्याम नारि यह तैसी, सुंदर जोरी सो है।
यह द्वादस वहऊ दस द्वै को, ब्रज-जुवतिनि मन मो है॥
मैं इनकौं घटि बढ़ि नहिं जानति, भेद-करै सो को है।
सूर श्याम नागर, यह नागरि एक प्रान तन दो है॥"

ऐसी रमणी–शिरोमणि राधा के प्रेम के मूल में "**समर्था रति**" है। वह श्रीकृष्ण के चरणो में सब कुछ सौंप देती है—कुल, शील, धैर्य, लज्जा, देह, आत्मा, इहलोक, परलोक उसकी भावना धर्म से भी परे है क्यो कि वह उनकी विवाहिता, समाज में नैतिक रूप से स्वीकृता पति नहीं है, उनकी "**स्वरूप शक्ति**" है इसीलिए "श्रीराधा का क्रमविकास" के प्राक्कथन में शशिभूषण दासगुप्त लिखते हैं——————
"वस्तु के तनिक अन्दर प्रवेश करके और भी देखा है——राधावाद के भीतर हमारे जातीय मनन-वैशिष्ट्य का जो परिचय मिलता है——वह वैशिष्ट्य केवल राधावाद में ही नही है, वही वैशिष्ट्य व्यापक रूप से भारतीय शक्तिवाद में है।' इसी **शक्तिवाद** से प्रभावित धर्मवीर भारती रचित "**कनुप्रिया** की राधा "तुम मेरे कौन हो," में कहती है—

"लेकिन जब तुम्हीं ने बन्धु

तेज से प्रदीप्त होकर इन्द्र को ललकारा है,
कालिय की खोज में विषैली यमुना को मथ डाला है
तो मुझे अकस्मात् लगा है
कि मेरे अंग-अंग से ज्योति फूटी पड़ रही है

कबीर व रवीन्द्रनाथ जैसे कवि जिनकी लेखनी ईश्वर की लीला बखानने के लिए प्रेरित हुई उनकी कृतियो की समीक्षा के हम अधिकारी नही हैं, केवल रस-पान करने के इच्छुक हैं, अत उनकी "**राधा रानी**" के शब्द–चित्रो का यथासाध्य सारूप्य देखते हुए हमने सामने रखा है।

"भानुसिहेर पदावली का दसवाँ या अतिम गीत है———

" सुन्दरि राधे आओये बनि।
ब्रज रमणीगण मुकुट मणि।
कुंचित केशिनि, निरुपम बेशिनि,
रस-आवेशिनि भगिनि रे।
अधर सुरगिणि, अग तरगिणि,
संगिनि नव नव रगिणि रे।
कुजर गामिनि, मोतिम दशनि,
दामिनि-चमक-नेहारिनि रे।
आभरणधारिणि, नव अभिसारिणि,
श्यामर हृदयबिहारिणि रे।
नव अनुरागिणि, अखिलसोहागिनि,
पंचम रागिणि मोहिनि रे।
रासबिलासिनि, हासबिकाशिनि,
गोविन्ददास-चित-शोहिनि रे॥ "

विद्यापति के श्रृंगार रस प्रधान काव्य में भी मानवी राधा का रूपातर होता है—"अनुखन माधव माधव रटइत सुन्दरी भेलि मधाई।"

भानुसिह की राधा सुन्दरी है, ब्रज रमणियो में श्रेष्ठ है और सर्वोपरि "**श्यामर हृदय बिहारिणि रे**" है। सूर की राधा "क्षीर–नीर" जैसी श्रीकृष्ण से एकप्राण हो गई हैं।

" राधा नँद-नंदन अनुरागी।
भय चिंता हिरदैं नहिं एकौ, स्याम रंग-रस पागी॥
हृदय चून रँग, पय पानी ज्यौं दुबिधा दुहुँ की भागी।
तन-मन-प्रान समर्पन कीन्हौ, अंग-अंग रति खागी॥
ब्रज-बनिता अवलोकन करि-करि, प्रेम-बिवस तनु त्यागी।
सूरदास प्रभु सौं चित लाग्यौ सोवत तैं मनु जागी॥ "

अन्त में "द्वारिका चरित" में सूरदास ने राधा को कृष्ण से मिलाकर अभिन्न कर दिया है और इस भाँति राधा को अनुरागिनी, मानिनी विरहिणी आदि से ऊपर उठाकर महत्ता के उच्चतम आसन पर बिठाया है—

" राधा माधव, भेंट भई।
राधा माधव, माधव राधा, कीट भृंग गति ह्वै जु गई॥

राधा–वल्लभ सम्प्रदाय में "किशोरी भजन" का बहुत महत्व था। चंडीदास यद्यपि उस सम्प्रदाय के प्रवर्तक नही थे फिर भी उनके कुछ पद बहुत प्रसिद्ध है जिनमें कृष्ण भी किशोरी राधिका का ही भजन करते हुए वर्णित हैं —

"करे करे बाँशी फिरि दिवा निशि
किशोरीर अनुरागे ॥"

यह "किशोरी तत्व" भानुसिंह की पदावलियो में भी लक्षणीय है, फर्क इतना ही है कि उसमें साम्प्रदायिक रूढी की छाप नही है लेकिन नायिका किशोरी है जो कि आधी बालिका किशोरी हैं आधी नव-यौवना है-

"शुन लो शुन लो बालिका, राखो कुसुममालिका
कुज कुंज फेरनु सखि, श्यामचन्द्र नाहि रे।
दुलइ कुसुम मजरी, भमर फिरइ गुंजरि,
अलस यमुन बहयि जाय ललित गीत गाहि रे।
शशि-सनाथ यामिनी, बिरह-विधुर कामिनि,
कुसुम हार भइल भार हृदय तार दाहिछे।
अधर उठइ काँपिया सखि-करे कर आपिया –
कुज भवने पापिया काहे गीत गाहिछे!
मृदु समीर सचले हरयि शिथिल अचले,
बालि-हृदय चचले कानन पथ चाहि रे।
कुंज-पाने हेरिया अश्रुबारि डारिया
भानु गाय, शून्य कुज, श्यामचन्द्र नाहि रे॥"

इस बालिका का रूप–वर्णन कवि ने नही किया है जैसा कि हम विद्यापति द्वारा किये गये वय सन्धि वर्णन में पाते हैं। बालिका की अति भावुक–कोमल दशाओ का सवेदना पूर्ण चित्रण हुआ है--- कितनी मधुर चाँदनी रात है, यमुना तरगित है, पपीहे की पुकार सुनाई दे रही है और बालिका ने कितने मनोरथ सँजो कर पुष्पहार गूथ रखा है, इतने में सखी आकर खबर देती है कि कुज में श्याम नही है। कोमल वय की राधिका, तिस पर कोमल भाव प्रणय का स्फुरण और तिस पर वज्राघात कि कृष्ण का ही पता नही --इतने सूक्ष्म कोमल-करुण चित्रण में भाव और भाषा की दृष्टि से मणि-कांचन योग हुआ है और इसीलिए रवीन्द्रनाथ की काव्य-प्रतिमा अतुलनीय है।

बगला के कवि रवीन्द्रनाथ के साथ हिन्दी के कवि सूरदास की तुलना करना हमारा लक्ष्य नही है। सूरदास सोलहवी सदी के एक भक्त कवि थे और रवीन्द्रनाथ उन्नीसवी–बीसवी सदी के विश्व–विश्रुत Mystic (रहस्यवादी) कवि थे उन पर ईसाई सन्तो की वाणी का प्रभाव पड चुका था पर अन्त: करण में उपनिषदो की गहराई में पुराणो की जाह्नवी-धारा प्रवाहित हो रही थी- - और शस्य श्यामला बग में सांस्कृतिक अभ्युदय के समय उनकी प्रतिमा की रवि–रश्मि विकीर्ण हो रही थी। सूर और रवीन्द्र के इतने विभिन्न वातावरण और पृष्ठभूमि के बावजूद सूर की ब्रजभाषा और रवीन्द्र की ब्रजबुलि के रम्य उपवन में राधा-कृष्ण की जो भाव-परिपुष्ट विराजमान शब्द–मूर्ति है उन पर दृष्टि डाल नयन-लाभ करने की साध ही इस लेख-रचना का मूल तत्व है। सूर, तुलसी,

दमकत विद्युत पथतल लुंठित थरहर कंपित देह।।
घन घन रिमझिम रिमझिम रिमझिम बरखत नीरद पुंज।
शालपियाले तालतमाले निबिड तिमिरमय कुंज।
कह रे सजनी ए दुरयोगे कुंजे निरदय कान
दारुण बाँशी काह बजायत सकरुण राधा नाम।
मोतिम हारे बेश बना दे, सींथी लगा दे भाले।
उरहि बिलुंठित लोल चिकुर मम बाँधह चम्पक माले।
'गहन रैन में न जाओ बाला, नवल किशोरक पाश
गरजे घन घन बहु डर पाओब' कहे भानु तव दास।।"

इन पंक्तियों में वंशी की तान की आकुल पुकार और आकुल राधा की दशा का वर्णन आत्मा की छटपटाहट और परमात्मा से मिलने के लिए उसकी भावनाओं की तीव्रता एक रहस्यमय वातावरण की सृष्टि करता है। वर्षा की रहस्यमयी प्रकृति के वर्णन में रवीन्द्रनाथ की बराबरी विश्व का कोई भी कवि नहीं कर सकता है। यही कारण है कि शांतिनिकेतन का "**वर्षा–मंगल**" उत्सव बड़ा ही मनोहारिणी होता है। सूरदास की राधा की वर्षाऋतु की "अभिसारिका" की छवि दृष्टव्य नहीं है। सूरदास प्रकृति के माध्यम द्वारा हृदय की झंझा का वर्णन करने में असमर्थ रहे। वर्षा की भयानक माधुरी के स्थान पर उसे उन्होंने मिलन के उपयुक्त सुहाना रूप दे दिया–

"दीजे कान्ह काँधे को कंबर।
नान्ही नान्ही बूंदनि बरषन लाग्यौ, भीजत कुसँभी अंबर।।
बार - बार अकुलाई राधिका, देखि, मेघ-आडंबर।
हँसि हँसि रीझि बैठि रहे दोऊ, ओढ़ि सुभग पीतंबर।।
सिव सनकादिक नारद-सारद, अंत न पावै तुंबर।
सूर स्याम-गति लखि न परति कछु, खात ग्वाल सँग सबर।।"

इस उदाहरण में सूर के स्याम तो ब्रह्म के अवतार हैं जिनके कि सनकादिक-नारद–सारद भी पार नहीं पाते अतः उनके संग मिलन के हर्ष में विभोर राधा का वर्षा ऋतु से क्या डर! सूर की राधा जहाँ वह कृष्ण–प्रिया है, वह शक्तिरूपिणी है और जहाँ उसका नायिका के रूप में वर्णन हुआ है वहाँ वह काव्य-रूढ़ियों के अनुरूप मानिनी आदि है। लघुमान लीला, मानलीला, खंडिता प्रकरण, मध्यम मान, बड़ी मान लीला आदि का विस्तृत वर्णन सूर ने एक कवि के नाते किया है। उनकी राधा अभिसारिका की अपेक्षा मानिनी अधिक प्रतीत होती है। लेकिन पूर्वांचल में अभिसारिका राधा के वर्णन में अत्यंत निपुणता दिखाई देती है। शशिभूषण दासगुप्त लिखते हैं—"जयदेव से लेकर विद्यापति, चंडीदास, ज्ञानदास, गोविन्ददास सभी वैष्णव कवियों के अंदर अभिसार के कुछ विशेष कौशलों का वर्णन किया गया है।"[1] अभिसारिका राधा की छवि ने बंगाल के मानस को अधिक आकर्षित किया इसी कारण शिल्पाचार्य अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ने भी "**अभिसारिका राधा**" का चित्रांकन किया जो उनके कतिपय श्रेष्ठ चित्रों में एक है।

१ श्री राधा का क्रमविकास –पृष्ठ १७५

"मरण रे, तुहुँ मम श्याम समान।
मेघबरन तुझ, मेघजटाजूट, रक्तकमलकर, रक्तअधरपुट,
ताप बिमोचन करुण कोर तव मृत्यु–अमृत करे दान॥
आकुल राधा, रिझ अति जरजर झरइ नयन दोउ अनुखन झरझर
तुहुँ मम माधव, तुहुँ मम दोसर, तुहुँ मम ताप घुचाओ,
मरण तु आओ रे आओ॥
भुजपाशे तव लह सम्बोधयि, आँखिपात मझु देह तु रोधयि,
कोर-उपर तुझ रोदयि रोदयि नीद भरब सब देह।
तुहुँ नहि बिसरबि, तुहुँ नहि छोड़बि,
राधा हृदय तु कबहुँ न तोड़बि,
हिय-हिय राखबि अनुदिन अनुखन, अतुलन तोंहार लेह॥
गगन सघन अब, तिमिर मगन भव,
तड़ित चकित अति, घोर मेघरव,
शाल ताल-तरु सभय-तबध सब, पंथ बिजन अति घोर॥
एकलि जाओब तुझ अभिसारे,
तुहुँ मम प्रियतम, कि फल बिचारे—
भय-बाधा अभय मूरति धरि पंथ देखायब मोर॥
भानु भने, अयि राधा, छिये छिये
चचल चित्त तोहारि।
जीवनवल्लभ मरण-अधिक सो,
अब तुहुँ देख बिचारि।"

रवीन्द्रनाथ ने छद्नाम "भानुसिंह" का उपयोग इसलिए किया होगा क्यो कि "भानु भने" इस रीति की "भणितियो" में यह नाम अधिक जंचता है और वह "रवि" का ही पर्यायवाची है। उन्होंने कहा कि यह किसी प्राचीन ब्रजबुलि के कवि की पदावलियाँ हैं जिसकी पाडुलिपि उन्हें ब्रह्म समाज के पुस्तकालय में मिली। वे जानते थे कि एक किशोर की रचना समझ लोग खिल्ली उडायेंगे, लेकिन "होनहार बिरवान के होत चीकने पात" के अनुसार आज का कोई पाठक सहज ही अनुमान लगा सकता है कि —गीताजलि के गीत के "प्राण-सखा" और इन पदावलियो की "अभिसारिका राधा" एक ही कवि–हृदय के निकुज में वास करते हैं। गीताजलि का एक गीत है———

"आजि झड़ेर राते तोमार अभिसार
परान–सखा बन्धु हे आमार! "…..

पदावलियो में राधा वंशी की तान सुनकर तूफानी रात में भी अभिसार के लिए उद्यत हैं। वे सखियों से कहती हैं———

"श्रावन गगने घोर घनघटा, निशीथ यामिनी रे॥
कुंज पथे सखि, कैसे जाओब अबला कामिनी रे॥
उन्मद पवने यमुना तर्जित, घन घन गर्जित मेह।

विरह में प्रेम के अमरत्व की ओर इशारा कर कवि "मानुसिंह ने राधा-कृष्ण के प्रेम को एक नया आयाम दिया है जो विरह की सीमा को लांघ जाता है ——————

"हृदयक साध मिशाओल हृदये, कठे शुखाओल माला।
बिरहबिखे दहि बहि गेलो रैनी, नहि नहि आओल काला।
बुझनु बुझनु सखि, बिफल बिफल सब, बिफल ए पीरिति लेहा।
बिफल रे ए मझु जीवन यौवन, बिफल रे ए मझु देहा!
चल सखि गृह चल, मुंच नयनजल-चल सखि, चल गृहकाजे।
मालति माला राखह बाला, —छि छि सखि मरु मरु लाजे।
सखि लो, दारुण आधिभरातुर ए तरुण यौवन मोर।
सखि लो, दारुण प्रणय हलाहल जीवन करल अघोर।
तृषित प्राण मम दिवस-यामिनि श्यामक दरशन-आशे।
आकुल जीवन थेह न माने, अहरह ज्वलत हुताशे।
सजनि, सत्य कहि तोय,
खोयब कब हम श्यामक प्रेम सदा डर लागय मोय।
हिये हिये अब राखत माधव सो दिन आसब सखिरे,
बात न बोलबे, बदन हेरबे! मरिब हलाहल भखिरे।
ऐस वृथा भय ना कर बाला, भानु निवेदय चरणे ——————
सुजनक पीरिति नौतुन निति निति, नहि टूटे जीवन-मरणे।"

विद्यापति ने लिखा है——

"सोइ पीरिति अनुराग बखानिते
तिले तिले नूतन होय"

इसमें कहा गया है कि प्रेम हर पल, छोटे-छोटे अशो में भी नवीन रूप धारण करता है, कवि का तात्पर्य है कि प्रेम का विकास होता है।लेकिन ऊपर मे लिखे गये गीत में मानुसिंह कहते हैं—"जो सुजन की प्रीति है वह हर घडी नूतन तो होती ही है, यहाँ तक कि उसकी व्याप्ति सीमाहीन है, वह प्रेम मौत को भी पार कर जाता है, वह प्रेम जीवन–मरण में भी नही टूटता। उसके सामने इस जीवन में जो क्षणिक विरह है उसे जीत लेना तो मामूली सी बात है। अत. राधा की शकाए राधा का मान सब व्यर्थ है। राधा-कृष्ण का प्रेम इतना उथला और क्षणभुगुर नही, शाश्वत है।"
यहाँ कवि राधा–कृष्ण को प्रकृति–पुरुष मानकर नही लिख रहे हैं वरन् उनके मानवीय प्रेम को ही उदात्त स्वरूप दे रहे है। सूर और रवीद्रनाथ (मानुसिंह) दोनो ने ही राधा-कृष्ण के मानवीय प्रेम का चित्रण किया है लेकिन सूर ने अपने आराध्य युगल-जोडी को भक्ति के डोरे से खीच कर अपने नजदीक की भूमि पर उतारा है और रवीद्रनाथ ने राधा कृष्ण के सहज मानव-सुलभ प्यार को अमरत्व और रहस्य-भावना की कूँची से अद्भुत रूप प्रदान किया है। कभी-कभी यह रवीन्द्र की राधा कबीर की "राम की बहुरिया" जैसी लगने लगती है——-मानुसिंह की यह पदावली "*गीताजलि*" की अधखिली कली सी लगती है . . .

ऐसी प्रेम गर्विता है सूर की राधा——

"स्याम भए राधा बस ऐसें।
चातक स्वाति, चकोर चंद ज्यौं चकवाक रवि जैसें।।"

इसलिए सूर की राधा में विरह की तड़प तो है लेकिन मीरा की छटपटाहट कुछ-कुछ "जल बिन मछली" जैसी है। सूरदास ने "गोपी विरह" और "भ्रमर गीत" के अन्तर्गत गोपियों की विरह व्यंजना में ही राधा को शामिल कर लिया है।

गोपी विरह की कुछ प्रसिद्ध पंक्तियां है–

"करि गए थाड़े दिन की प्रीति।"
"निसिदिन बरषत नैन हमारे।"
"प्रीति करि काहू सुख न लह्यौ।"
"मेरे मन इतनी सूल रही।
"वे बतियां छतियां लिखि राखीं, जे नंदलाल कही।।"
"भ्रमर गीत" की कुछ पंक्तियां भी अत्यंत मार्मिक हैं——
"अँखियां हरि दरसन की प्यासी।"
"हमकौ हरि की कथा सुनाउ।"
"मधुकर स्याम हमारे ईस।"
"मन में रह्यौ नाहिंन ठौर।
नंद नंदन अछत कैसे आनियें उर और।"
"उर में माखन चोर गड़े।
अब कैसे निकसत नहिं ऊधौ तिरछे ह्वै जु अड़े।।"

सूरदास ने राधा के विरह वर्णन की खूबी दिखाई है उनके प्रेम की तन्मयता में, इस वर्णन में उस "**राधा महाभाव**" की झलक है जिसके आवेश में श्रीकृष्ण के अवतार महाप्रभु श्री चैतन्य अपने को राधा मानकर कृष्ण के विरह में तड़पते थे। मिलन में भी विरह की अनुभूति (आशंका नहीं) प्रेम की एक अभिनव व्यंजना है। इसे बंगला के वैष्णव साहित्य में "प्रेमवैचित्त" अर्थात् प्रेम में चित्त खोना कहते हैं। सूरदास की राधा इसी प्रेमवैचित्त में खो जाती है——

"निरखि पिय-रूप तिय चकित भारी।
किधौं वे पुरुष में नारि, की व नारि में ही हौं तन सुधि बिसारी।।
आपु तन चितै सिर मुकुट कुंडल स्रवन अधर मुरली, मालवन बिराजै
उतहिं पिय-रूप सिर माँग बेनी सुभग, भाल बेंदी-बिन्दु महा छाजै।
नागरी हठ तजौ, कृपा करि मौंहिं भजौ, परी कह चूक सो कहौ प्यारी।
सूर नागरी प्रभु-बिरह-रस मगन भई देखि छबि हँसत गिरिराज धारी।"

नील आकाशे तारक भासे, यमुना गाओत गान।
पादप-मरमर, निर्झर-झरझर, कुसुमित बल्लिबितान।
तृषित नयाने बनपथ-पाने निरखे व्याकुल बाला—
देख न पाओये, आँख फिराओये, गाँथे बनफूल माला।
सहसा राधा चाहल सचकित, दूरे खेपल माला—
कहल सजनि शुन बाँशरी बाजे, कुंजे आओल काला।
चमकि गहन निशि दूर दूर दिशि बाजत बाँशि सुताने–
कंठ मिलाओल ढलढल यमुना कलकल कल्लोलगाने।
भने भानु, अब शुन गो कान्, पियासित गोपिनि प्राण
तोंहार पीरित विमल अमृतरस हरखे करबे पान।।"

विरह में प्रेम का पूर्ण परिपाक होता है और वह अत्यंत सघन रूप में व्यंजित होता है, शायद इसी कारण मीरा और महादेवी की विरहाकुल अभिव्यक्तिआँ हमें विभोर कर देती हैं और कालिदास का "मेघदूत" शृंगार रस के क्षेत्र में प्रलम्भ या वियोग शृंगार का अमर काव्य बन गया है। मीरा के अश्रुकणों से समस्त धरा प्लावित है——

"सूली ऊपर सेज पिया की
किस विध मिलणो होय
एरी मैं तो प्रेम दिवानी
मेरो दर्द न जाने कोय!"

मीरा तो मन ही मन अपने को राधा ही मानती है, यही नहीं, मीरा अपने को श्रीकृष्ण की परिणीता समझती है---

"माई री म्हाणे सपने मां
परण गयो नन्दलाल।"

जिस कोई सपने में ब्याह गया हो, फिर आजीवन उससे मिलन न हुआ हो उसके विरह की थाह विदग्ध-जन ही लगा सकते हैं–

"घायल की गति घायल जाने
और न जाने कोय"

लेकिन सूर की राधा तो प्रेम मान-अभिमान और नीप-कुंज में रति क्रीडा में लीन राधिका है। वह बहाने ढूंढ कर दही बेचने, पनघट में पानी भरने नित्य-प्रति किशोर कन्हाई से मिलने जाती है। कृष्ण भी राधा के प्रेम में विभोर हैं —

"हरि–मुख राधा राधा बानी।
धरनी परे अचेत नहीं सुधि, सखी देखि अकुलानी।।"

"तब नागरि मन हरष भई।
नेह पुरातन जानि स्याम कौ, अति आनंद भई॥
प्रकृति पुरुष, नारी मैं वे पति, काहें भूलि गई।
को माता, को पिता, बंधु को, यह तौ भेंट नई॥
जन्म-जन्म जुग जुग यह लीला प्यारी जानि लई।
सूरदास प्रभु की यह महिमा, यातें बिबस भई॥"

इस तरह सूरदास ने कृष्ण के प्रति राधा के प्रेम को दिव्यता के आसन पर प्रतिष्ठित किया जिसकी प्रेरणा उन्हें वल्लभाचार्य के पुत्र आचार्य बिट्ठलनाथ से मिली। उनका "राधावाद" सिद्धातो से जडित नही था। शशिभूषण दासगुप्त लिखते हैं——"बिट्ठलनाथ ने किसी विशेष भक्ति-सिद्धान्त को स्वीकार कर राधावाद का अपने धर्ममत में ग्रहण किया था कि नही इसमें सदेह है, पर उन्हीके समय में पुष्टिमार्ग मे राधावाद का प्रचलन हुआ था, इसमें सन्देह नही। वल्लभ सम्प्रदाय के धर्ममत में तथा साहित्य में राधावाद के प्रचलन के अन्दर चैतन्य और उनके भक्त वृन्दावन के गोस्वामियो का प्रभाव होने की सम्भावना है।"[1]

सूरदास और भानुसिह ने चाहे राधा–कृष्ण को कही-कही दिव्यता से उज्ज्वल करने के लिए पदो की रचना की हो, लेकिन उनके म.मिक पद वे ही हैं जहाँ मर्त्य की अश्रु विगलित, वेदनापूर्ण प्रीति का वर्णन हुआ है। प्रेम मिलन व सभोग मे जितना आकर्षक और स्पृहणीय लगता है विरह में उतना ही खिन्न, मलीन और करुण लगता है। कही पूर्वराग में प्रिय को पाने की उत्कठा रहती है, कही, मान में भी दारुण वियोग सहन करना पडता है और कही प्रियतम के दूर चले जाने पर नायिका छिन्न तरु-लता सी भू लुठित हो जाती है। मृत्यु अथवा ऐसा प्रवास जिसमें प्रिय से पुर्नमिलन की कोई उम्मीद ही नही रह जाती—ऐसी अवस्था के वर्णन तो करुण रस में सबको निमज्जित कर देते हैं। मिलन की उत्कंठा में जिस विरह का आभास है उसके उदाहरण स्वरूप सूरदास का एक प्रसिद्ध पद ऐसी ही दशा के अन्तर्गत है जो कि कहा जाता है कि उन्होने मरणासन्न क्षण में गुनगुनाया——

'खंजन नैन सुरँग रस माते।
अतिसय चारु विमल, चचल ये, पल पिंजरा न समाते।
बसे कहूँ सोइ बात सखी, कहि रहे इहाँ किहिं नाते ?
सोइ संज्ञा देखति औरासी, विमल उदास कला तें॥
चलि–चलि जात निकट स्रवननि के सकि नाटक फँदाते।
सूरदास अंजन गुन अटके, नातरु कबं उड़ि जाते॥"

इसी तरह प्रेम की प्यास और उत्कठा भानुसिह की राधा को भी आकुल करती है—

"सतिमिर रजनी, सचकित सजनी, शून्य निकुंज–अरण्य।
कलयित मलये, सुविजन निलये बाला विरह विषण्ण।

१ श्रीराधा का क्रमविकास—शशिभूषण दासगुप्त पृष्ठ २८४–२८५
अध्याय–"वल्लभ सम्प्रदाय के हिन्दी साहित्य में राधा"

"बजाओ रे मोहन बाँशी !
सारा दिवसक विरह-दहन-दुख मरमक तियाष नाशि।
रिझ-मन-भेदन बाँशरी-वादन कँहा शिखलि रे कान !॥

हाने थिरथिर मरम-अवशाकर लहु लहु मधुमय बाण
धसधस करतह उरह वियाकुलु, ढुलु ढुलु अवश नयान।
कत शत वरखक बात सोंयारय अधीर करय पराण।
कत शत आशा पुरल ना बँधु कत सुख करल पयान।
पहु गो, कत शत पीरित–यातन हिये बिधाओल बाण।
हृदय उदासय नयन उछासय दारुण मधुमय गान।
साध जाय इह यमुना वारिम डारब दगध पराण॥

साध जाय बँधु, राखि चरण तव हृदय माझ हृदयेश,
हृदय–जुड़ाओन वदनचन्द्र तव हेरब जीवनशेष।
साध जाय इह चांदम-किरणे कुसुमित कुजविताने
वसन्त वाये प्राण मिशायब बाँशिक सुमधुर ताने।
प्राण भंवे मझु वेणुगीतिमय, राधामय तव वेणु।
जय जय माधव, जय जय राधा, चरणे प्रणमे भानु॥"

इस गीत के आखरी दो पंक्तियों में एकाएक राधा–कृष्ण के प्रकृति–पुरुष के समान अभिन्न स्वरूप का आभास मिलता है, याने सूर और रवीन्द्रनाथ यद्यपि एक प्रेममयी मानवी राधा का ही चित्र खींचना चाहते थे फिर भी उस प्रेम में एकनिष्ठा और तन्मयता इतनी घनीभूत हुई है कि उस युगल रूप को दिव्यता और रहस्यमयता के आवरण से कहीं-कहीं आच्छादित करना ही पड़ा है– लेकिन ऐसा किसी दार्शनिक सिद्धान्त के पोषण के लिए नहीं किया गया है।

सूरदास ने प्रारम्भिक परिचय और राधा–कृष्ण की मित्रता में छिपी प्रीति का बालपन-सुलभ चातुरी के साथ वर्णन किया है जिसमें कोई रहस्य का आभास नहीं है–

"प्रथम सनेह दुहुनि मन जान्यौ।
नैन नैन कीन्ही सब बातें, गुप्त प्रीति प्रगटान्यौ॥
खेलन कबहुँ हमरें आवहु, नंद सदन ब्रज गाऊँ॥

द्वारे आइ टेरि मोहिं लीजौ, कान्ह हमारौ नाउँ।
जौ कहियै घर दूरि तुम्हारौ, बोलत सुनियै टेरि।
तुमहिं सौंह वृषभानु बबा की प्रात–साँझ इक फेरि॥

सूधि निपट देखियत तुमकौं, तातैं करियत साथ।
सूर स्याम नागर–उत नागरि राधा, दोउ मिलि गाथ॥"

यही प्रीति जब निविड और निविडतर होती जाती है तब सूरदास यह पद–रचना करते हैं–

"भानुसिंह इस गीत में राधा से कहते हैं ——————

"सुन्दरी, सिन्दूर दे के सींथी करह रागिया।"–

इससे ऐसा मान लेना चाहिए कि कवि की दृष्टि में राधा कृष्ण की प्रेयसी और स्वकीया भी है। कई वैष्णव कवियो ने राधा को आयान घोष की पत्नी के रूप में माना है लेकिन चूकि आयान नपुसक थे अत राधा, सतीत्व की दृष्टि से विशुद्ध राधा, परकीया होती हुई भी श्रीकृष्ण को समर्पित होने की पवित्रता से युक्त है। भानुसिंह ने समवत "स्वकीया-परकिया" के प्रपच को उतना महत्व ही नही दिया और प्रेमी के आगमन पर राधा को सधवा नारी सदृश्य माँग में सिन्दूर भरने के लिए आग्रह किया क्यो कि यह आग्रह समाज की उतनी परवाह नही करता जितना कि मधुर, शोभनीय और कवि के लिए सौंदर्य प्रसाधन का आग्रह अधिक व्यक्त करता है। सूरदास की राधा के बालिका के उपयुक्त वचनो से लगता है कि वे यदि स्वकीया नही है तो–परकीया भी नही हैं।

राधा और कृष्ण के बीच जिस प्रीति का उदय होता है (जिसे कि बगला के प्राचीन कवियो ने अति मधुरता से **"पिरीति"** कहा है) और यह ईश्वर से **तथा नर-नारी से** सबधित है उसका सूक्ष्मातिसूक्ष्म विवेचन दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक, सामाजिक और काव्यात्मक दृष्टि से हुआ है। शशिभूषण दासगुप्ता रचित "श्रीराधा का क्रमविकास" ग्रथ के "परिशिष्ट" में **"बगाल का वैष्णव प्रेम साहित्य और पार्थिव प्रेम साहित्य"** के अन्तर्गत वे लिखते हैं–"बगाल की वैष्णव कविता में वर्णित श्रीराधा की एक प्राकृत मानवीय मूर्ति है। घाट पर पानी भरने जाकर अनजाने भिन्न से साक्षात्कार और प्रेम यह केवल बगाल के वैष्णव–साहित्य में ही नहीं, बगाल के सारे प्रेम साहित्य में लक्षणीय है। वैष्णव कविता के अलावा बगाल में जो दूसरी प्रेम कविताए मिलती है उसे **"मैमनसिंह–गीतिका"** और **"पूर्वबंग–गीतिका"** के अन्दर हम सर्वत्र इस चीज को पाते हैं।"[1] "पूर्वरग-गीतिका" के "**मइषाल-बन्धु** का एक उदाहरण

"आष्ट आंगुल बांशेर बांशी मध्ये मध्ये छेदा।
नाम धरिया बाजाय बांशी कलंकिनी राधा॥
सेइ बांशी बाजाइया मइषाल गोष्ठे जाय।
आजि केन सुन्दर कन्या फिर्‌या फिर्‌या चाय॥"

यह प्रेम कथा पजाब की प्रेम-कथा **"सोहनी महीवाल"** की भी याद दिलाती है। य लौकिक प्रेम-कथाए इतनी मार्मिक और लोकप्रिय रही है कि लगता है कि भारतीय भाषाओ के राधा कृष्ण से सबधित काव्य इन्ही परम्परा के विकसित रूप है। यह प्रेम सबध इतना मानवीय और सहज है कि न तो इनकी उद्‌भावना कवि को करनी पडती है और न सूफी–दर्शन जैसे आयातित तत्वो से इन्हें उधार लेना पडता है। यह **प्रेम** माटी की सोधी महक या वसन्त के मलयानिल जैसा निसर्ग की देन है।

एक गीत में भानुसिंह राधा की उक्ति में ही आकर्षणीय वशी की तान और उस तान को सुनकर आकुल प्राण में उच्छवसित **"पीरीत"** का वर्णन करते हैं–

---

१ श्रीराधा का क्रमविकास—लेखक शशिभूषण दासगुप्ता पृष्ठ ३०३.

"सजनि सजनि राधिका लो देख अबहुं चाहिया,
मृदुलगमन स्याम आवे मृदुल गान गाहिया।
पिनहु झटित कुसुमहार, पिनहु नील आंगिया।
सुन्दरी, सिन्दूर देके सींथी करहु रंगिया।
सहचरि सब नाच नाच मिलन गीत गाओ रे,
चचल-मजीर राव कुज गगन छाओ रे।
सजनि अब उजार मंदिर कनक दीप ज्वालिया,
सुरभि करहु कुजभवन गन्धसलिल ढालिया।
मल्लिका चमेलि बेलि कुसुम तुलह बालिका,
गांथ जूथि, गांथ जाति, गाथ बकुलमालिका।
तृषित नयन भानुसिंह कुजपथम चाहिया—
मृदुलगमन स्याम आवे मृदुल गान गाहिया॥"

वैष्णव दर्शन के अनुसार भक्त अपनी मनोभूमि के "सकेत कुज" में राधा-कृष्ण का मिलन कराते हैं लेकिन इस गीत में केवल साधारण तौर पर (बगैर किसी सांकेतिक आभास के) कवि राधा-कृष्ण की मिलनोत्कठा का मदिर-मधुर वर्णन करते हैं। आगे चलकर रवीन्द्रनाथ की कविताए, गीत तथा नाटक अपनी रहस्यपूर्ण सांकेतिक अभिव्यजना के कारण प्रसिद्ध हुई। गीताजलि, बलाका आदि काव्यो के सिवा उनके नाटक 'रक्तकरबी', 'राजा', 'फाल्गुनी' आदि सांकेतिक तत्वो से परिपूर्ण है। ऐसे नाटको को 'तत्व नाटक' कहा गया है। इसी दार्शनिकता से बोझिल होने के कारण रवीन्द्रनाथ के नाटक साधारण मंच पर अधिक सफल नहीं हुए। इसके विपरीत सूरदास जैसे हिन्दी के वैष्णव कवियो के भजनो को माला की तरह गूथ-गूथ कर रचित रासलीला जैसे लोकनाटक आज भी लोकप्रिय होने के कारण जीवन्त हैं। "भानुसिंह की पदावलियां" भी गीतिनाट्य के रूप में मच पर अभिनीत हुए है फिर भी मानना पडेगा कि इनमें "गीत" तत्व अधिक और "नाट्य" तत्व बहुत ही कम है।

सूरदास के राधा-कृष्ण के सलाप बहुत रोचक हैं—

"बूझत स्याम कौन तू गौरी।
कहां रहति काकी हूं बेटी, देखी नहीं कहूं ब्रज खोरी॥
काहे कौं हम ब्रज-तन आवति, खेलति रहति आपनी पौरी।
सुनत रहति स्रवननि नद ढोटा करत फिरत माखन दधि चोरी॥
तुम्हरौ कहा चोरि हम लैहैं, खेलन चलौ संग मिली जोरी।
सूरदास प्रभु रसिक सिरोमनि, बातनि भुरइ राधिका भोरी॥"

इस तरह के कुछ गीतो को जोड़कर अगर मच पर पेश किए जायें तो ये "नाट्गीत" कहलाने के योग्य हैं, जिस तरह कि जयदेव द्वारा सस्कृत में रचित "गीतगोविन्द" के बारे में विद्वानो की राय है कि ये किसी नाटगीत-परम्परा की कृति है।[1] यह तत्त्व इस लेख का विषय नहीं है इस कारण इस पर अधिक चर्चा करना अप्रासंगिक होगा।

---

१ वैष्णवीय निबन्ध—श्रीसुकुमार सेन "मगलयात्रा, नाटगीत ओ पांचालि कीर्तन अध्याय ६

सहसा भेंट, व्या.ज मिलन, भ्रम, एकनिष्ठा, लघु म.नलीला, कृष्ण गोपिका, मान लीला, खंडिता प्रकरण, मध्यम मान, बड़ी मान लीला, बसन्तोत्सव इस क्रम से रखे जाने योग्य पद हैं। लेकिन "भानुसिंहेर पदावली" के दस गीत मानो दस रस-निर्झर हैं जो शब्द-झंकार, छन्द-योजना, गीतात्मक लय आदि की दृष्टि से अति सुंदर हैं और गोविन्द दास, ज्ञानदास आदि की पदावलियों के समकक्ष हैं।

अत सूर की राधा मानो यमुना तरंगो में बहती हुई भागीरथी की पवित्र धारा में मिलती है, फिर प्रबल वेग से समुद्राभिमुख यात्रा करती है और भानुसिंह की राधा दस केन्द्रो में नव-नव रूप-रंग में नृत्य करती है। ये प्रेम -रस के उत्स स्वयसम्पूर्ण हैं——————

"गहन कुसुम कुंज माझे मृदुल मधुर बंशी बाजे,
बिसरि त्रास लोकलाज सजनि आओ आओ लो।
पिनह चारु नील वास. हृदये प्रणय कुसुमराश,
हरिणनेत्रे बिमल हास, कुंजबन में आओ लो।
ढाले कुसुम सुरभ-भार, ढाले विहग सुरब-सार,
ढाले इन्दु अमृत धार बिमल रजत भाति रे।
मन्द मन्द भृंग गुंजे, अयुत कुसुम कुंजे कुंजे
फुटल सजनि पुंजे पुंजे बकुल यूथि जाति रे
देख लो सखि श्यामराय, नयने प्रेम उथल जाय——
मधुर बदन अमृतसदन चन्द्रमाय निन्दिछे।
आओ आओ सजनिबृन्द, हेरब सखि श्रीगोविन्द
श्याम को पदारबिन्द भानुसिंह बन्दिछ॥"

इस गीत में ब्रज की सारी सखियाँ राधा के ही व्यूह हैं जो इस एक गीत में एक रूप होकर कृष्ण की वंशी सुन कुंज की ओर धावित हो रही हैं। सूरदास की गोपिकाओं तथा राधा में थोड़ा व्यवधान है।"राधा का अनुराग" में गोपिया कहती हैं——

"हम विमुख, तुम कृष्ण संगिनि, प्रान इक, द्वै देह।
एक मन, इक बुद्धि, इक चित, दुहुनि एक सनेह॥
एक छिनु बिनु तुमहिं देख, स्याम धरत न धीर।
मुरली मैं तुव नाम पुनि पुनि कहत हैं बलबीर॥"

यहाँ किसी विशुद्धाद्वैतवादी दर्शन से कवि का अभिप्राय नहीं है। यहाँ सूरदास द्वारा वर्णित राधा के प्रति कृष्ण की अगाध प्रीति की ही व्यंजना हुई है और वह प्रीति केवल राधा को ही प्राप्त है, अन्य सखियों को नहीं। किसी किसी कवि ने ऐसा वर्णन किया है कि रास-नृत्य में गोपियों के साथ जो कृष्ण हैं वे कृष्ण के माया रूप हैं; यथार्थ कृष्ण मध्य में राधा के साथ हैं। लेकिन सूरदास ने इस तरह की जटिल कल्पनाएं नहीं की।

एक गीत में "भानुसिंह" श्रीकृष्ण के कुंजभवन में आने का वर्णन करते हैं और राधिका को सम्बोधित करते हुए कहते हैं——

संग लरिकिनी चलि इत आवति, दिन थोरी, अति छबि तन-गोरी।
सूर स्याम देखत हीं रीझे नैन–नैन मिली परी ठगोरी॥"

इस प्रथम मिलन में लड़कपन की मित्रता और प्रथम दर्शन ही में प्रेम के बीज के रोपण का जो चित्र कवि ने खींचा उसमें माधुरी है लेकिन काम-वासना की कोई झलक नहीं है। इसमें वल्लभ सम्प्रदाय के पुष्टिवाद अथवा सूरदास की दास्य–सख्य–भक्ति का भी कोई संबंध नहीं है। यही प्रेम आगे चलकर विकसित होता है जो बंगला के चैतन्य पूर्व कवि चंडीदास की वाणी में झंकृत हो उठा था—

"रजकिनी–प्रेम निकषित हेम
बड़ु चंडीदास गाय"

इसके आगे सूरसागर में जो तीसरा पद है उसमे प्रीति की बात है—

"प्रथम सनेह दुहुँनि मन जान्यौ।
नैन नैन कीन्ही सब बातें, गुप्त प्रीति प्रगटान्यौ।"

भानुसिंह के राधा–कृष्ण कुंजवन में नैनो से नैन मिलाते हैं, वे किशोर–किशोरी नहीं, यौवन की कान्ति से शोभायमान हैं—

"आजु सखि, मुहुमुहु गाहे पिक कुहु कुहु,
कुंजवने दुहु दुहु दोंहार पाने चाय।
जुबन–मद–बिलसित पुलके पुलके हिया उलसित,
अबश तनु अलसित मुरछि जनु जाय।
आजु मधु चाँदनी प्राण उनमादनी,
शिथिल सब बाँधनी शिथिल भई लाज।
बचन मृदु मरमर, काँपे रिझ थरथर,
शिहरे तनु जरजर, कुसुम बन माझ।
मलय मृदु कलयिछे, चरण नहि चलयिछे,
बचन मुहु खलयिछे, अचल लुटाय।
आधफुट शतदल बायुभरे टलमल
आँखि जनु ढलढल चाहिते नाहि चाय।
अलके फुल काँपयि कपोले पड़े झाँपयि,
मधु अनले तापयि खसयि पड़ पाय।
झरई शिरे फुलदल जमुना बहे कलकल,
हासे शशि ढलढल —भानु मरि जाय॥"

रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने सन् १५७६ में ये पदावलियाँ लिखी उनमें प्रगीत (Lyric) काव्य लिखने की प्रतिभा इतनी कम उम्र में ही प्रस्फुटित होने लगी थी। सूरदास के पद मुक्तक हैं, प्रगीत भी है उनके कथा का क्रम परिलक्षित होता है। अत उनके पदो में राधा–कृष्ण के प्रेम का बीजारोपण तथा अंकुरित और पुष्पित पल्लवित होने का वर्णन भी मिलता है यथा–प्रथम मिलन, गारुडी कृष्ण, संबध रहस्य, राधा–सखी संवाद, माता की सीख, कृष्ण दर्शन, राधा का अनुराग, उपहास,

"और सखीन्ह मद पी पी मातीं,
मैं बिन पिये मद–माती।
मेरे पिया मेरे हिर्दे बसत हैं
दिवस जात न राती॥"

यहाँ मैं दो कहाकवियों की मानस–प्रतिमा उन श्रीराधा की झाँकी दिखाने का प्रयत्न करुंगी जो किसी "वाद" अथवा सिद्धान्त के घेरे में नही रचित हुई, जो न तो स्वकीया हैं, न परकीया। यह श्रीराधा **प्रधानत. मानवी हैं बाद में** महाशक्ति हैं, महाभाव हैं। साधारण स्वार्थान्वेषी नायिका **आत्मतृप्ति अथवा विवाह के हेतु प्रेम करती हैं**। हिन्दी (ब्रजभाषा) के महाकवि सूरदास और बंगला के कवि गुरु रवीन्द्रनाथ ("मानुसिंह" छद्मनाम से) ने राधा पर पद रचनाएं की हैं। सूरदास की श्रेष्ठता उनके वात्सल्य–रस के वर्णन में हैं और रवीन्द्रनाथ को "नोबेल पुरस्कार" गीतांजलि पर मिला जो कि रहस्यवादी प्रेम–गीतों की रचना है। फिर भी इन दोनों महाकवियों ने प्रेम–मूर्ति राधा की जो छवि बनाई उसकी तन्मयता इतनी गम्भीर है कि उन छवियों के शिल्पी की हैसियत से उनकी प्रखर प्रतिमा आंकी जा सकती है। सूरदास जन्मांध थे लेकिन प्रेम की माधुरी का उन्होंने क्या अनोखा चित्रण किया! रवीन्द्रनाथ पन्द्रह वर्ष के किशोर थे और उन्होंने लिखा भी तो ब्रजबुलि में जो कि किसी क्षेत्र की कथ्यभाषा नही थी लेकिन कुछ कवियों की साहित्यिक भाषा थी जो अवहट्ठ, मैथिलि और बंग भाषा के मिश्रण से बनी थी और ब्रजभूमि के राधा-कृष्ण के प्रेम वर्णन के लिए उपयुक्त समझी जाती थी। श्री सुकुमार सेन ने **"ब्रजबुलिर काहिनी"** में लिखा है—

"एइ अवहट्ठ थेकेइ ब्रजबुलिर उत्पत्ति होयेछे।"[1]

सूरदास और मानुसिंह की राधा वैष्णव मतवादों से परे प्रकृत प्रेम की मधुर धारा है। यह राधा न देवी है, न मानवी यह राधा प्रेम की ही पर्यायवाची है–या हम कह सकते हैं —

"Love for love's sake"
"Art for art's sake"

जिस तरह कि कहा जाता है–

"सूरसागर-सार"[1] **में राधा–कृष्ण के "प्रथम मिलन"**[2] **का बहुत ही स्वाभाविक वर्णन हैं–**

"खेलत हरि निकसे ब्रज –खोरी।
कटि कछनी पीतांबर बांधे, हाथ लिये भौंरा, चक डोरी॥
मोर मुकुट, कुंडल स्त्रवननि बर, दसन-दमक दामिनि–छवि छोरी।
गए स्याम रबि-तनया के तट, अंग लसति चंदन की खोरी॥
औचक ही देखी तहँ राधा, नैन बिसाल भाल दिये रोरी।
नील बसन फरिया कटि पहिरे, बेनी पीठि रुलति झकझोरी।

---

१ बैष्णबीय निबन्ध–पृष्ठ ९ (प्रकाशक रूपा एंड कंपनी)
१ सम्पादक धीरेन्द्र वर्मा (साहित्य भवन प्रा लि इलाहाबाद) तृतियावृत्ति सन् १९६६,
२, पृष्ठ ५७

सूरदास और 'भानुसिंह' (रवीन्द्रनाथ) की राधा

डा· रमा सेनगुप्ता

"राधा" नाम के उच्चारण से ही हमारे सामने एक अपार प्रेममयी नारी की मूर्ति उपस्थित होती जो बिना प्रतिदान की आशा किए अपने प्रियतम श्रीकृष्ण पर सर्वस्व निछावर कर देती है। यह प्रेम इतनी उच्च कोटि का होता है कि सांसारिक प्रेम में उसे खोजना व्यर्थ है। सर्वप्रथम ऐसी एक प्रेमोपासिका का उल्लेख हमें भागवत पुराण में प्राप्त होता है–

"अनया राधितो नूनम् भगवान् हरिरीश्वर ।
यन्नो विहाय गोविन्द प्रीतो यामनयद्रह ॥" भागवत (१०।३०।२८)

फिर इस श्रीराधा का शतदल की भांति साहित्य मे विकास होता जाता है। पूर्वांचल में जयदेव रचित "गीतगोविन्द" मे विद्यापति, चंडीदास, ज्ञानदास, गोविन्ददास आदि रससिद्ध कवियों की पदावलियों में ब्रज प्रदेश के अष्टछापकेकवियों तथा गौडीय वैष्णव कवियों के पदों मे, दक्षिण के आलवार कवियो की वाणी मे संस्कृत प्राकृत, ब्रजबुलि तथा भारत की प्राय सभी देश भाषाओं मे रचित काव्यों में और चित्रकला क्षेत्र मे श्रीराधा केवल नन्द के दुलारे श्रीकृष्ण की प्रेयसी नही, कलाकारों की भी मानस-प्रिया रही।

हिन्दी के रीतिकाल मे रचित काव्यों की नायिकाओं पर भी "राधा" नाम आरोपित हुआ और आज भी कोई प्रेमी हृदय गा उठता है––

"आमि प्रेम पागलिनी राधा
तुमि आनन्द–घनश्याम !"

आधुनिक काव्य मे भी "कनुप्रिया" जैसी मर्म स्पर्शिनी कृति में राधा प्रेम-राज्य की अपराजेय साम्राज्ञी की भांति देदीप्यमान है। दार्शनिक सिद्धान्तो की दृष्टि से भी राधा की अनन्त व्याख्याएं हुई है फिर भी लगता है कि कृष्ण–चैतन्य के सौंदर्य, प्रेम और आनन्द स्वरूप की तरह श्रीराधा का स्वरूप भी अनिर्वचनीय है। जिस तरह "उर्वशी" हमारी प्रज्वलित वासना की प्रतीक है उसी तरह "राधा" हमारी निष्काम प्रेम–भावना की प्रतीक है।

उर्वशी स्वर्ग की अप्सरा है किन्तुम राधा वृन्दावन की "कांता शिरोमणि" विभिन्न सिद्धान्तो को माननेवाले भक्त कवियो ने अपने-अपने सिद्धांतो के अनुसार राधा का रूप गढा, किसी ने राधा को परम पुरुष की शक्ति कहा, किसी ने राधा को वृन्दावन की गोपिकाओ में श्रेष्ठ कहा, किसीने माधुर्य-भक्ति के कारण अपने को ही राधा बना लिया, मीरा ने उसमें अल्प रहस्यवाद का भी पुट दे दिया–

महत्व है। इनकी गोपिया ग्रामीण सरलता, भावुकता, वाक्पटुता, निश्छलता आदि गुणो की प्रतिमूर्ति है सूरदास पहले कवि है, जिन्होने ब्रज बोली को साहित्यिक ही रस है, महत्व है। इनकी गोपिया ग्रामीण सरलता, भावुकता, वाक्पटुता, निश्छलता, आदि गुणो की प्रतिमूर्ति है। सूरदास पहले कवि है, जिन्होने ब्रज बोली को साहित्यक रूप दिया और इसे उत्तर भारत की साहित्यक भाषा बनाने की भूमिका तैयार की। इसी का प्रभाव रहा कि पहले गुजराती कवि ब्रजभाषा में लिखते थे। ब्रज सस्कृति का आपने सुन्दर निदर्शन किया।

कुछ लोग सूर काव्य तथा अन्य भक्ति काव्य को मध्यकालीन एव भक्ति साहित्य कहकर नकारने का निरर्थक प्रयास करते है। आज का जीवन तनावो, द्वन्द्वो, विषय वासनाओ ,निराशाओ से भरा हुआ है मानव शाति के लिय तडप रहा है। इस वर्तमान सदर्भ में तो सूर काव्य का और भी महत्व है। आज भी हम देखते है, सुनते है कि मानव 'मो सम कौन कुटिल खल कामी' 'अब मे नाच्यौ बहुत गुपाल', 'तजो मन हरि विमुखन को सग' जैसे सूर के विनय पद गाकर, सुनकर शाति प्राप्त करना चाहता है, 'सोभित कर नवनीत लिये', 'मैया |मै नाही दधि खायी' जैसे बाल वर्णन के पद गाकर बालक श्रीकृष्ण के दर्शन करता है, चाहे वह काल्पनिक ही हो, 'ऊधौ मन माने की बात', 'ऊधौ मन की मनहि रही', 'उधो मन नाही दस बीस' जैसे पद गाकर अपने मन की पीडा अभिव्यक्त करता है, महानगरो, विदेशो में रहने वाले लोग 'उधो। मोहि ब्रज बिसरत नाही' पद गाकर अपनी माटी के वियोग की पीडा प्रकट करते है। साहित्य की सार्थकता इसी में है कि मानव उससे शक्ति पाये, आनद पाये, पीडा से मुक्ति पाकर सही अर्थो में मानव बने।

युग बदल सकता है, मानव के नये-नये अनुभव हो सकते है। साहित्य में भो नय नये प्रयोग हो सकते है। इन सभी के महत्व घट-बढ सकते है किन्तु सूर काव्य का महत्व सदा बना रहेगा। यह हमारे जीवन को मनमोहन के सरल एव मधुर कृष्ण रस से आप्लावित करता रहेगा क्योकि इसका आधार मानव की शाश्वत भावनाए, सवेदनाए है। वस्तुत यह शाश्वत महत्व का काव्य है। इसी दृष्टिसे इसका विवेचन, अनुशीलन होना चाहिए, अन्यथा निराशा ही हाथ लगेगी।

ऊधौ ! मोहि ब्रज बिसरत नाहीं।
हंस सुता की सुंदरी कगरी अरु कुंजन की छाहीं।
वै सुरभी वै बच्छ दोहनी, खरिक दुहावन जाहीं।
ग्वाल बाल सब करत कुलाहल नाचत गहि गहि बाहीं।
यह मथुरा कंचन की नगरी मनि मुक्ताहल जाहीं।
जबहि सुरति आवति वा सुख की जिय उमगत, तनु नाहीं।
अनगन भांति करी बहु लीला, जसुदानन्द निबाहीं।
सूरदास प्रभु रहे मौन ह्वै, यहि कहि कहि पछिताहीं।

इस पद मे वहा श्रीकृष्ण का सरल व्यक्तित्व प्रकट होता है, वहा ही ग्राम एव नगर बोध पर भी प्रकाश पडता है। ग्रामीण जीवन तथा व्यवहार मे एक सहजता होती है, जिससे आतरिक आनद, सतोष की प्राप्ति होती है और नगरीय जीवन मे बाहरी वैभव, सुख-सुविधा आदि के होते हुए मन को शाति नही मिलती, तुष्टि नही मिलती। इस भाति सूरदास ने बडे ही परिष्कृत ढग से सगुण भक्ति का समर्थन किया एव निर्गुण भक्ति की दुरूहताओ, कठिनाइयो, अव्यावहारिकताओ पर प्रकाश भी डाला जिन्हें सूत्र रूप मे उन्हीके शब्दो मे कह सकते है —

रूप रेख गुन जाति जुगति बिनु निरालब कित धावै।
सब विधि अगम विचारहि तातै, सूर सगुन पद गावै॥

विविध आयाम

इस विवेचन से हमे यह नही समझना चाहिए कि सूर काव्य की यही सीमा है बल्कि विनय के पद, बाल वर्णन, शृगार वर्णन के अतिरिक्त इसके विविध आयाम हैं। 'सूर सागर' में धनुष भग लीला, हस्तीवध, कालयवन दहन, रुक्मिणी पत्रिका प्राप्ति सुदामा चरित्र आदि से सबधित प्रभावकारी पद भी है। 'सूरसागावली' सूर सागर की ही भूमिका है। 'साहित्य लहरी' दृष्टिकूट प्रधान काव्य है। हमें यह नही समझना चाहिए कि सूरदास ने केवल कृष्ण काव्य की रचना की बल्कि श्रीकृष्ण के परम भक्त होते हुए भी इन्होंने 'सूर रामायण' जैसे काव्य-रचना का निर्माण किया। सूर साहित्य के मर्मज्ञ डॉ मुशीराम शर्मा ने सूर सचयन में इसका कुछ अश 'रामकथा' के शीर्षक से सग्रहीत किया है। इस ओर विद्वानो का ध्यान कम गया है। 'सूर सागर' के प्रथम खड मे नवम स्कध के अतर्गत राम कथा बाल काड से लेकर लका काड तक सकलित है।[1]

सूरदास केवल एक भाव प्रवण कवि ही नही एक श्रेष्ठ गायक भी थे। इनके पद मुक्तक कहलाते है। जो वास्तव में मोती-समान है। ये सूर के हृदय सागर से उद्भावित हुए हैं। इन्होने इन मुक्तको की राग टोडी, मारू, नट नारायण, जैत श्री, बिहागरी, पूरबी, कान्हरी, कल्यान, रामकली, बिदावल आदि रागो मे रचना की।[2] ये गीति काव्य के तत्वो से ओत-प्रोत है। इनके पहले भी जयदेव विद्यापति आदि ने कृष्ण काव्य की रचना की थी किन्तु सूर कृष्ण काव्य का अपना ही रस है,

---

१ सूर सागर (पहला खड) स श्री नन्ददुलारे वाजपेयी, ड १५१-२५४
२ सूर सागर दूसरा खड स श्री नन्ददुलारे वाजपेयी

ब्रजवासियो के श्रीकृष्ण के प्रति नि स्वार्थी स्नेह, प्रेम, विरह-व्यथा, वहा की नदी, वन, पर्वत, तरू, लता, आदि की स्थिति देखकर उद्धव जी स्वय प्रेम विह्वल, भावोन्मत्त हो उठे। उनके पैर ठिकाने नही पडते। वे अपनी सुध तक भूल गये। इनकी स्थिति का वर्णन करते हुए सूरदास ने लिखा है ——————

प्रेम मद छाके पग परत कहां के कहां ऊधौ सुधि नाहीं।

जब श्रीकृष्ण अपने ज्ञानी मित्र को डगमगाते, रोते हुए आते देखते हैं तो बढ़कर उन्हें सहारा देते हैं, अपने पीताबर से उनके आसू पोछते हुए इस स्थिति का कारण पूछते हैं–मित्र। आप तो दुखी ब्रजवासियों, गोपियों आदि को ज्ञान की, निर्गुण ब्रह्म की शिक्षा देने गये थे और स्वय आसू बहा रहे हैं, उसके क्या कारण है, उद्धव जी कहते हैं कि मेरा मन भी उन्ही के समान हो गया। प्रभु ! मैं उनके प्रेम कौस मे पड गया, यहा तक कि आपको भी भूल गया। मोहन ! आप से वादा करके गया था कि उन्हें शिक्षा देकर शीघ्र आ जाउगा किन्तु मैं तो उनको देखकर वैसा ही हो गया, उनके समान ही गाने लगा—–

मौ मन उनहीं कौ जु भयौ।
पर्‌यौ प्रभु उनके प्रेम कोस में, तुमहूं बिसरि गयौ।

उद्धव श्रीकृष्ण से ब्रज की दशा बतलाते हुए कहते हैं कि स्याम सुनो ! ब्रज की बात क्या कहूँ ? तुम्हारे बिना उन लोगो के दिन कैसे बीतते हैं ? गोपिया, ग्वाल–बाल, गाय गोपिया, ग्वाल–बाल, गाय– बछडे सभी तुम्हारे बिना दुर्बल हो गये हैं, वे खिन्न रहते हैं जिस किसी को उधर आते–जाते देखते हैं, उनसे तुम्हारा कुशल क्षेम पूछते हैं। वे तुम्हारे प्रेम में इतने उन्मत्त हैं कि पथिकों के चरण पडते हैं ताकि तुम्हारा कोई सदेश उन्हे मिले। अब डर से पथिक उस मार्ग से नही जाते।

कहां लौ कहिए ब्रज की बात।
सुनहु स्याम !तुम बिन उन जैसे दिवस बिहात।
गोपी ग्वाल, गाय, गौसुत सब मलिन-वदन कृसगात।

सूर स्याम संदेसन के डर पथिक न वा मग जात।

श्रीकृष्ण ब्रज की स्थिति सुनकर विह्वल हो उठते हैं। सभी के स्नेह प्रेम फिर से उमड पडते है। वे अपने को रोक नही पाते। कहते हैं कि हैं उद्धव ! मुझे ब्रज एक क्षण के लिए भी नही बिसरता। वह यमुना का सुन्दर किनारा, कुजो की हरी छाया, वे सुन्दर गायें, वे बछडे जो खरककर दुहाने के लिए जाते थे। ग्वालबाल एक दूसरे की बाह पकड़कर प्रेम से खुशी मनाते थे। यह मथुरा कचन की नगरी है, यहा मणि–मुक्ता सभी कुछ है किन्तु जब उस सुख की सृति आती है तो हृदय उमग उठता है किन्तु तन से उसकी अनुभूति नही होती। मैंने अनगिनत रूपो में लीलाए कीं, जिनका यशोदा-नद ने निर्वाह किया। उन्होने कभी कुछ बुरा नही कहा। इतना कहकर श्रीकृष्ण मौन हो गये। बार–बार यही कहकर वे पछताते रहे।

जो भी वहा से आता है, वह काला ही आता है ? आप काले हैं, सुफलक सुत अक्रूर जो श्रीकृष्ण को ले जाने के लिए आया था, काले थे, यह भवरा भी काला है किन्तु इनकी आखें सुन्दर है। लगता है कि श्याम बर्तन मे से निकाल कर इन्हे कालिन्दी में धोया गया है। इसलिए कालिन्दी काली भी पड गयी है। श्याम के गुण न्यारे हैं---।

बिलग जनि मानहु, ऊधो प्यारे।
यह मथुरा काजर की कोठरि, जे आवहि ते कारे।
तुम कारे, सुफलकसुत कारे, कारे मधुप भवारे।
तिनके संग अधिक छवि उपजत कमल नैन अनिआरे।
मानहु नील माट ते काढ़े लै जमुना ज्यों पखारे।
ता गुन स्याम वह कालिंदी सूर स्याम गुन न्यारे।

इसमे परिष्कृत एव मार्मिक व्यग्य किया गया है। गोपिया तो कहना चाहती हैं कि मथुरा के रहने वाले सभी काले दिल वाले छली हैं। इसी बात को वे लक्षणा व्यजना में कहती हैं।

इसके बाद भी उद्धव जी सभी को ज्ञान की शिक्षा दिये जा रहे थे। वे उसी भाति अकाट्य उत्तर भी देती है ---ऊधो मन माने की बात। 'ऊधो मन नहिं हाथ हमारे' आदि। फिर वे कहती है —

ऊधो मन न भये दस बीस
एक हुतो सो गयो स्याम सग को आराध्यो ईस ?

गोपिया वास्तव मे थी तो गोपिया ही। मुरलीधर के प्रेम मदमाती विरह में व्याकुल। अत में वे उद्धव जी की रूखी प्रेम विरोधी, निर्गुण की बाते सुनकर अत्याधिक विह्वल हो उठती हैं, उनके मुह से शब्द नही निकलते। उस समय की दशा का वर्णन करते हुए सूरदास ने लिखा है।

कुछ नैननि से कुछ बैननि से कहियो।
रही सही हिचकिनि सो कहियो।

इससे कातर हृदया गोपियो का चित्र हमारे सामने उभर आता है। उद्धव जब गोकुल से मथुरा लौटने लगते है तो यशोदा के लिए एक सदेश भेजवाती है, जो न केवल उनके व्यक्तित्व को बल्कि भारतीय मा के रूप को प्रस्तुत कर देता है।

सदेसो देवकी सो कहियो।
हौ तो धाय तिहारे सुत को, कृपा करत ही रहियो।
उबटन तेल और ताता जल देखत ही भजि जाते।
जोइ जोइ मांगत सोइ सोइ देती करम करम करि न्हाते।
तुम तौ जानति ह्वै तऊ मोहि कहि आवै।
प्रात उठत तेरे लाल लडैतेहि माखन रोटी भावै।
अब यह सूर मोहि निसि बासर बड़ो रहत जिय सोच।
अब मेरे अलक लडैते लालन, ह्वै हैं करत संकोच।

गोपिया ठगी सी रह गयी। वे कहने लगी, भला, वे यहा क्यो आयेंगे, श्याम कुब्जा के रस में जी बधे है?–

> कोउ आवत हैं तन श्याम।
> वैसेइ पट, वैसिय रथ बैठनि, वैसिय हैं उर दाम।
> जैसी हुति उठि तैसिय दौरीं छाड़ि सकल गृह काम।
>
> सूरदास प्रभू ह्यां क्यों आवै बंधे कुब्जारस श्याम।

इससे स्पष्ट होता है कि गोपिया किस भाति स कृष्ण की प्रतीक्षा में थी। वे किस भाति श्याम के हाव-भाव इच्छा अनिच्छा से परिचित थी। अत में प्रेमिका का उपालम है।

उद्धव जी कोई सामान्य व्यक्ति थे नही। वे तो परम ज्ञानी, आत्मदर्शी थे। गोपियों की व्यथा देखकर उनकी बुद्धि पर इन्हे हसी आई कि ये सगुण रूप के लिए इतनी दुखी हैं जो अस्थायी है, नश्वर है। वे गोपियो से कहने लगे हरि का आपके लिए सदेह है कि समाधि धारण करके अपने अतर में देखो वे अविगत है, अविनासी है, घट-घट में समाये हुए है। उन्ही का ध्यान करो। इस उपाय से विरह के दुख से तुम्हें मुक्ति मिलेगी, ब्रह्म से मिलन होगा, तत्व ज्ञान के बिना मुक्ति नही हो सकती।

> सुनो गोपि हरि को सदेश।
> कर समाधि अतर गति चितयो प्रभु को यह उपदेस।

उद्धव के इस प्रकार के निर्गुण ब्रह्म की आराधना की बाते सुनकर गोपिया बिलख बिलख कर रोने लगी, उनके नयनो से आसू प्रवाहित होने लगे। यदि उद्धव जी ज्ञानी थे तो गोपिया ब्रज की युवतिया, कृष्ण के प्रेम मे मदमाती थी। वे भी कम नही थी। अब उनकी वचन वक्रता, व्यग, व्युत्पन्नमति के बाण चलने लगते है कि उद्धव जी ठगे से निष्प्रभ रह जाते हैं। वहा एक भ्रमर भी आकर मडराने लगता है। उसी को सबोधित करके गोपिया कहती है ––

> तू अलि। कासों कहत बनाय?
> बिन समुझे हम फिरि बूझति हैं एक बार कहो गाय।

इसके बाद तो गोपिया– 'आयो जोग सिखावन पाडे,' आयो घोष बड़ो ब्यापारी, 'निर्गुन कौन देश को बासी?,' 'ऊधौ जाहु तुम्हें हम जाने,' 'ऊधौ तुम अपनी जतन करौ' आदि के द्वारा उद्धव जी की बोली बद कर देती हैं। इन पदो में निर्गुण सगुण का मनोहारी विवेचन मिलता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने ठीक लिखा है कि इस भ्रमर गीत का महत्व एक बात से और बढ गया है। भक्तशिरोमणि सूर ने इसमें सगुणोपासना का निरूपण बड़े ही मार्मिक ढग से– हृदय की अनुभूति के आधार पर, तर्क पद्धति पर नही––किया है।' यही होना भी चाहिए।

इतने पर भी उद्धव जी गोपियो को निर्गुण की शिक्षा दिये जा रहे थे। तब गोपिया सहज भाव से उनसे कहती हैं, हे उद्धव जी। बुरा मत मानियेगा। क्या वह मथुरा काजल की कोठरी है क्योकि

---

1. सूर सागर–दूसरा खड, स. श्री नन्ददुलारे वाजपेयी

कृष्ण के विरह में ब्रज के मानव, पशु–पक्षी, तृण लता, नदी-वन, पर्वत सभी व्याकुल हैं। 'पिया बिनु नागिन काली रात', बिनु गोपाल बैरिन भई कुंजे,' 'देखियत कालिंदी अति कारी', 'निसि दिन बरसत नैन हमारे' आदि पदों में सबकी व्यथा वर्णित है। विप्रलम्भ शृंगार के वर्णन में सूरदास सबसे अलग है। आपकी विशेषता है कि जब आप जिस भाव को अभिव्यक्त करने लगते है, उसको पूर्ण रूप से जीने लगते हैं, उसके साथ इनका तादात्म्य स्थापित हो जाता है। उसे आप विविध परिस्थितियो में रखकर प्रस्तुत करते हैं। इसीलिए उस भाव की सम्प्रेषणीयता बढ जाती है। विभिन्न परिस्थितियो को मानवीकरण के रूप मे प्रकट करने की कला में आप कुशल है।

उद्धव। वेगि ही ब्रज जाहु

कृष्ण तो ब्रजवासियो को तडपते हुए छोडकर मथुरा चले जाते हैं, वहा राजकाल में व्यस्त भी रहने लगते है किन्तु न तो वे ब्रज को भूल पाते है, न ब्रजवासियो को और न गोपियो के प्रेम को। इसीलिए मथुरा में सभी कुछ होते हुए भी श्रीकृष्ण वहा उदास रहते है। वहा इनके प्रिय सखा उद्धव थे। वे निर्गुण ब्रह्म को मानने वाले अद्वैतवादी ज्ञानी पुरुष थे। उन्हे अपने ज्ञान का, विद्वता का बडा घमड था। वे सगुण ब्रह्म तथा प्रेम के महत्व को कोई स्थान ही नही देते थे। उनके घमड को चूर करने के लिए ही श्रीकृष्ण उद्धव को ब्रज भेजते है। कहते है कि उद्धव जी आप। ज्ञानी पुरुष है। इसलिए ब्रज जाकर वहा के निवासियो, गोपियो आदि को ज्ञान का सदेश देकर उनकी विरह वेदना दूर करने की कृपा करे—

उद्धव। वेगि ही ब्रज जाहु।
सुरति सदेश सुनाय मेटी बल्लभि को दाहु।

सूरदास अपने कथन के लिए मनोविज्ञान का भी सहारा लेते है। वे श्रीकृष्ण से फिर कहलवाते है—'उद्धव यह मन निश्चय जानो। —मन क्रम बज मैं तुम्हे पठावह ब्रज को तुरत पलानो'। अब क्या था उद्धव जी अपने ज्ञान के माते, गर्वसहित ब्रज जाकर सभी को अपने ज्ञान तथा निर्गुण ब्रह्म की शिक्षा देने लगते है। इसी बीच एक भ्रमर आकर गोपियो के पैरो से लिपट कर गुजार करने लगता है। गोपिया अपनी बात सीधे उद्धव ने न कहकर भ्रमर को सबोधित करके कहती है। इसीलिए इस अश का नाम भ्रमर गीत पडा है। सूरदास ने अपनी कारयित्री एव भावयित्री प्रतिभा से भ्रमर गीत को नया रूप दिया है। श्रीमद्भागवत में इसका कोई विशेष विस्तार नही है। उसमें निर्गुण उपासना का खडन किया गया है एव सगुण उपासना की स्थापना की गयी है किन्तु सूरदास ने इसी भाव को अभिव्यक्त करने के लिए विविध भावनाओ, मानसिक स्थितियो की उद्भावना की है, जो साहित्य की एक अभिनव वस्तु है।

ब्रजवासी श्रीकृष्ण के विरह में दुखी थे। वे दिन रात उन्ही को जी रहे थे कि एक दिन एकाएक वे देखते है कि कोई श्यामवर्ण का एक व्यक्ति आ रहा है। उसके मनमोहन के समान ही उसके वस्त्र हैं, वह उन्ही के समान रथ पर बैठा है, उसी प्रकार की गले में माला है। गोपिया जिस हालत मे थी, उसी भाति घर के सभी काम छोडकर दौडी हुई आई। उस मनमोहन स्वरूप को स्मरण करके वे रोमरोम पुलकित हो रही थी। कहते कहते उद्धवजी आ गये। उन्हें देखकर

ग्वाल बालक श्रीकृष्ण के साथ विविध क्रीडा करते हैं, गोपिया उनके साथ रास रचाती हैं वे मोहन-मय हो जाती हैं। 'आजु हरि ऐसो रास रच्यो', 'रास-रसि रीत नहि बरनि आवै' पद अपने शब्द और और अर्थ को सार्थक करते हैं। रास लीला का सासारिक एव आध्यात्मिक दोनो महत्व है। ये पद जहां उस काल के शृगारिक रूप को प्रकट करते हैं, उसके उदात्तीकरण पर बल देते हैं। इसके साथ ही श्रीकृष्ण के सर्वव्यापी एव सभी के अपने रूप में देखने, पाने के सत्य का उद्घाटन करते हैं। कृष्ण परमात्मा हैं और राधा, गोपिया आदि अनेक जीव। ऐसे तो विष्णु पुराण, हरिवश पुराण, श्रीमद्भागवत, ब्रह्मवैवर्त पुराण में रासलीला का वर्णन मिलता है किन्तु सूरदास ने इसे श्रीमद्भागवत की रास पञ्चाध्यायी से लिया है। वहा राधा का उल्लेख नही मिलता। सूर की रासलीला में राधा का विशिष्ट स्थान है। इसका विशिष्ट महत्व है। कवि की अभिव्यक्ति भी अपनी ही है। जिसके आनद रस के लिए देवता भी तरसते रहते हैं –

रास रस मुरली ही तें जान्यौ।

कहत रमा सों सुनि सुनि प्यारी, बिहरत हैं बन स्याम।

सूर कहा हमको वैसो सुख, जो बिलसति ब्रज बाम ॥

स्याम गए जुवतिनि सग त्यागि

यौवन के दिन गौरव के दिन होते हैं, आनद के दिन होते है। ब्रज में आनद, उमग, प्रमोद, रास, रग, प्रेम, हसी, खुशी की धारा प्रवाहित हो रही थी। वहा के लोग अभाव, उदासी से अपरिचित से थे किन्तु काल प्रवाह बडा विचित्र होता है। सभी दिन समान नही होते। दिन के बाद रात, प्रकाश के बाद अधकार, हसी के बाद विषाद, गर्मी के बाद सर्दी का समय आता ही है। एक दिन अक्रूर आकर मनमोहन को रथ पर बैठाकर गोकुल से मथुरा लेकर चला गया। सभी ब्रजवासियो को अपने प्रिय के जाने का पता भी नही लग सका। 'यशोदा' पुत्र–पुत्र चिल्लाती हुई धरती पर गिर पड़ी, जैसे कोई तरु धरती पर गिर पडा हो। जिनको पता चला वे ठगे से रह गये। 'रही जहा सौ तहा सब ठाढ़ी।' गोपियों की स्थिति न पूछिये –

स्याम गए जुवतिनि संग त्यागि। चकित भई सब जागि।

त्राहि त्राहि, कहि-कहि बनवारी, भई व्याकुल तन-दसा बिसारी ॥

गोपिया अपने प्रिय को जाते हुए देखती रह गयी। जैसे वे एक चित्र मात्र हो। महाकवि अभी तक सयोग शृगार में लीन थे, चारो ओर आशा–प्रकाश ही देख रहे थे, वे ही सूरदास अब विप्रलम्भ शृगार में रत हो गये। श्रीकृष्ण का मथुरा गमन जैसे व्रजवासियो की ही व्यथा न होकर सूरदास के अपने प्रिय का वियोग हो गया। अब आप सोलहो आने विप्रलम्भ–शृगार की भावनाओ, दशाओं से ओत–प्रोत है। गोपिया अपने मोहन को ढूढने जाना चाहती है किन्तु ठीक रास्ता न मालम होने से दुखी है, चिन्तित है ——

केहि मारग मैं जाउं सखी री, मारग मोहि बिसर्‌यौ।

ना जानौं कित ह्वै गए मोहन जात न जानि पर्‌यौ।

मेरे लाल को आउ निंदरिया, कोई न आनि सुवावे।
तू काहे न बेगहि आवे, तोको कान्ह बुलावे।
कबहुं पलक हरि मूदी लेत हैं, कबहु अधर भरकावे।
सोवत जानि मौन ह् वे के रहि, करि करि सैन बतावे।
इहि अतर अकुलाइ उठे हरि, जसुमति मधुरे गावे।
जो सुख 'सूर अमर मुनि दुरलभ, सौ नंद भामिनि पावे।

इसमें न केवल मा के ममत्व का बल्कि शिशु की क्रिया प्रतिक्रियाओ का सजीव चित्रण मिलता है। लगता है जैसे कोई बच्चा पालने में सो रहा हो एव कोई सहृदय व्यक्ति उसका वर्णन कर रहा हो अथवा चित्रकार उसका चित्र अंकित कर रहा हो। 'नैकु गोपालहि मोको दे री' 'सोमित कर नवनीत लिये,' 'किलकत कान्ह घुटुरुन आवत,' 'मैया कबहि बढैगी चोटी' आदि बाल वर्णन के पद सदा स्मरण किये जायेंगे।

जहा तक बाल-वर्णन का सबध है, महाकवि तुलसीदास भी सूरदास से प्रभावित प्रतीत होते हैं। तुलसीदास की 'दमके दतिया दुति 'दामिनि ज्यो, किलके कल बाल बिनोद करै', 'कबहू ससि मागत आरि करे, कबहू प्रतिबिब निहारि डरै', 'निवछावरि प्रान करै 'तुलसी, बलि जाउ लला इन बोलन की'[1] आदि पक्तियो पर क्रमश सूरदास की 'सूर स्याम किलकत द्विज देख्यो, मनो कमल पर बिज्जु जमाई', 'लैहो री मा चद लहौंगो', 'ललन मैया छबि ऊपर वारी' आदि पक्तियो का प्रभाव स्पष्ट है। सूरदास ने जिस भाति वस्तुओ वस्त्रो आदि के विभिन्न रगो का वणन किया है, उनसे ऐसा लगता है कि ये जन्माध नही थे। मैंने कई अपने अधे छात्रो से इस सबध मे विचार किया है। उनका कहना है कि हम लोग मानव भावना का वर्णन तो बडी कुशलता से करते हैं किन्तु विभिन्न रगो की अभिव्यक्ति नही कर पाते। सभी का कहना है कि सूरदास अपने जन्म के कुछ समय बाद अधे हुऐ होगे। बालक श्रीकृष्ण के बाल गोपालो के साथ समभाव से खेलने, दही चुराकर खाने, गाय चराने, चरवाही में पत्तो में दूध दूहकर पीने आदि से चरवाहा सस्कृति पर प्रकाश पड़ता है। सूरदास के निम्न पद से खेल-भावना तथा उस युग से परिचय प्राप्त होता है, जब गाय ही सम्पत्ति मानी जाती थी ———

मोहन मन चोरत

बालक श्रीकृष्ण जो यशोदा-नद के आखो के तारे थे, बडे होकर ब्रज के ग्वाल-बाल, गोपियो आदि के मन मोह लेते है, उन्हें चुरा लेते है। इनकी रूप माधुरी का सूरदास ने सूक्ष्म अकन किया है। 'देख सखी मोहन मन चोरत' 'देखि सखी अधरन की लाली', 'राजत रोमराजी रेख', 'देखि सखी हरि अग अनूप', 'सोमा सिन्धु न अत लही री' आदि पदो से प्रकट होता है कि मोहन मुरलीधारी सूरदास के सम्मुख बैठे हो और वे उनका चित्र अकित कर रहे हो। उनकी मुरली की मधुर ध्वनि और भी प्रभावशाली है। कविवर लिखते ह –

सुनत बन बेनु-धुनि चली नारी।
लोक लज्जा निदरि भवन तजि सुदरी मिली बन जाइ के बन बिहारी।

---

१ कवितावली—तुलसीदास, पृष्ठ २–३

जाते हुए गऊघाट आये तो सूरदास उनके दर्शन करने गये और 'हो हरि सब पतितन को नायक' 'प्रभु हो सब पतितन को टीकौ' आदि विनय के पद गाकर उन्हें सुनाया। इससे आचार्य श्री बहुत प्रभावित हुए। उन्होने कहा, सूर होकर ऐसा क्यो घिघियाता है। कुछ भगवद् लीला का वर्णन कर।[1] आचार्य जी ने उन्हें अपना शिष्य किया और भागवत की कथाओ को गाने योग्य पदो में करने का आदेश दिया।[2] यह घटना सवत् १५८० के आस-पासकी है। वे श्रीनाथ जी मदिर के कीर्तनकार एव सेवाकार हुए।

सूरदास के विनय के पदो में आत्मनिवेदन, दीनता, शरणागति, पापकर्मो की आत्म स्वीकृति की भावना मिलती है। 'हमारे प्रभु, औगुन चित्त न धरौ', 'मो सम कौन कुटिल खल कामी', 'अब मैं नाच्यौ बहुत गुपाल' आदि पद सूरदास के सूर रूप को ही प्रकट नही करते बल्कि उस समय के व्यक्तिगत जीवनको भी उजागर करते हैं। सारा समाज काम क्रोध, विषय वासनाओ में पडा हुआ था, सत् कर्मो से विमुख हो गया था। डॉ व्रजेश्वर वर्मा के विचारो से मै सहमत हूँ कि सूरदास ने सामायिक जीवन की उद्देश्यहीनता और इन्द्रियपरता की तीव्र आलोचना की है।[3]

अधिकतर विद्वानो ने विनय के पदो को सूरदास के सदर्भ मे ही देखने का प्रयत्न किया है, जो गलत है। सूर एक भक्त कवि थे। वे समाज की तत्कालीन पतितावस्था से खिन्न हो उठे थे। समाज की हेय दशा से आप अछूते कैसे रह सकते थे? उन्हे इस भाति अभिव्यक्त किया कि वे इनके हो गये। कवि की विशेषता ही है कि वह 'पर' को 'स्व' बना लेता है और 'स्व' को पर बना देता है। यही कारण है कि आज पाच सौ वर्ष बाद भी सूरदास के पदो के साथ व्यक्ति का आत्म भाव जुडता है। अपने 'मन, तोसौ कोटिक बार कही', 'तजो मन, हरि विमुखनि को सग' जैसे आटोसजेशन प्रधान विनय के पदो की भी रचना की है, जो आधुनिक मनोविज्ञान की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। आज का मनो-वैज्ञानिक आत्मसुधार के लिए आटोसजेशन पर बल देता है।

बाल वर्णन अद्वितीय

श्रीमद्भागवत में भी श्रीकृष्ण के जन्मोत्सव बालक्रीडा, बालस्वभाव आदि सबधी चित्रण मिलते हैं किन्तु इनका स्वरूप अलौकिक अधिक है।[4] "सूरदास" ने श्रीकृष्ण का चित्रण एक सामान्य बालक रूप में किया है। यहा यह कहा गया कि भगवान का शिशु रूप में आराधना की जा सकती है। भक्त को वात्सल्य के आश्रय रूप में प्रस्तुत किया गया है। सूरदास ने वात्सल्य रस से पूर्ण पाच सौ अस्सी पदो की रचना की है। इनका बाल वर्णन न केवल भारतीय साहित्य में बल्कि विश्व साहित्य में अद्वितीय है। पता नही यह पुरुष कवि मा के हृदय की प्रत्येक धडकन, भावना से कैसे परिचित हुआ? सूर के पदो में बालक श्रीकृष्ण का ऐसा मनोहारी चित्रण मिलता है कि पाठक मत्रमुग्ध सा रह जाता है। यशोदा के कृष्ण को पालने में झुलाने से सबधित पद पठनीय है —

जसोदा हरि पालनै झुलावै।
हलरावै, दुलराइ मल्हावै, जोइ-सोई कछु गावै।

---

१ सूर सचयन-डॉ मुशीराम शर्मा पृष्ठ १२

२ हिन्दी साहित्य का इतिहास-रामचन्द्र शुक्ल, पृष्ठ १५६

३ हिन्दी साहित्य-द्वितीय खड, स डॉ धीरेन्द्र वर्मा, पृष्ठ ३५८

४ दशम स्कध अध्याय ५-२८

सूर-काव्य : विविध आयाम

डॉ. श्रीधर मिश्र

हिन्दी-साहित्य के भक्ति-काल (सवत् १३७५-१७००) में एक साथ चार भक्त महाकवियो-कबीर, जायसी, सूर, तुलसी का प्रादुर्भाव हुआ। कबीर ने निर्गुण ब्रह्म की आराधना की। अंधविश्वासो, बाह्य आडबरो के लिए हिन्दू मुसलमान दोनो को फटकारा। जायसी ने निर्गुण ब्रह्म के द्वारा प्रेम की पीर का प्रतिपादन किया। हिन्दू-मुसलमान दोनो के लिए सास्कृतिक एकता का प्रयत्न किया। तुलसी ने सगुण ब्रह्म की उपासना करते हुए राम के शील, लोकरजनकारी मर्यादावादी रूप का चित्रण किया, विरोधी स्थितियों में समन्वय स्थापित किया। सूरदास मोहन मुरलीधारी श्रीकृष्ण के रूप पर निछावर थे। उनकी मुरली की मधुर ध्वनि से मानव, पशु-पक्षी, चल-अचल, जड-जगम सभी परिचालित होते थे। कवि द्वारा चित्रित श्रीकृष्ण के रजनकारी सौन्दर्य ने सबका मन मोह लिया। उसने निराश जनता में आशा का, सौन्दर्य का, जीवन का सचार किया। इस दृष्टि से सूरदास एव इनके काव्य का अपना विशेष महत्व है।

काव्य निर्विवाद

सूरदास जन्मान्ध थे अथवा बाद मे अंधे हुए, ये कौन से ब्राह्मण थे, कहा के रहने वाले थे, इनके माता-पिता कौन थे आदि के सबध मे मतभेद है, विवाद है और रहेगे भी, किन्तु इनके काव्य की मार्मिकता के सबध में न तो मतभेद है और न विवाद। चाहे विनय के पद हो या बाल वर्णन के, या रास लीला के अथवा भ्रमर गीत के, सभी मे सूरदास का व्यक्तित्व मुखरित हुआ है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने ठीक ही लिखा है कि सूरदास बालक का हृदय लेकर पैदा हुए थे और अत तक बालक का हृदय लिये हुए ही ससार-यात्रा निवाह गये।[1] इनके व्यक्तित्व मे बालक के हृदय की निर्मलता, सहजता, निर्भयता एव सम्पूर्ण समर्पण की भावना मिलती है। इनके साथ ही सूर के व्यक्तित्व में सवेदनशीलता, प्रेम प्रवणता, गभीरता, विदग्धता का सामजस्य मिलता है। वस्तुत महाकवि एक बहुश्रुत अनुभव सम्पन्न, भाव-प्रवण, चिंतनशील व्यक्तित्व थे। आप एक मुक्त कवि थे किन्तु भक्त ने न तो कवि-धर्म का अतिक्रमण किया और न कवि ने भक्तधर्म का। दोनो मे अद्भूत समन्वय मिलता है, सम-रमता मिलती है। इसका साक्षात प्रमाण सूरका काव्य है।

अब मैं नाच्यौ बहुत गुपाल

कहते है कि सूरदास पहले आगरा और मथुरा के बीच गऊघाट पर सन्यासी वेष में रहते थे और अपने विनय के पद गाकर सब को मोहित कर लेते थे। जब आचार्य वल्लभाचार्य श्रीनाथ मदिर

१ हिन्दी साहित्य की भूमिका हजारी प्रसाद द्विवेदी, पृष्ठ ६६

यह सुनकर कृष्ण को अपनी प्राचीन प्रीति का स्मरण हो आया। उनके लोचन भर आए। शरीर शिथिल हो गया। कठ अवरुद्ध हो गया। कृष्ण ने राधा से रुक्मिणी का परिचय कराया। दोनो परस्पर सगी बहिनो सदृश्य मिली –

> रुकमिनि राधा ऐसें भेंटी।
> जैसें बहुत दिन की बिछुरी, एक बाप की बेटी॥
> एक सुभाव एक बय दोऊ, दोऊ हरि कौं प्यारी।
> एक प्रान मन एक बुद्धिनि कौ, तन करि दीसति न्यारी॥[1]

यह राधा-कृष्ण की अतिम भेंट थी। राधा-माधव की भेंट मे दोनो का कीट मृग की भाति आध्यात्मिक मिलन हुआ। राधा माधव के रग में और माधव राधा के रग मे पूर्णतया रग गए। उनकी अपनी कोई भिन्न सत्ता नही रही। दोनों अभिन्न हैं, एक हैं। दीर्घकालीन वियोग का समस्त कलेश एव दुःख इस मिलन प्रवाह में बह गया। बेचारी राधा अपने प्रियतम के लिए न कुछ कर पाई और न कह पाई। गभीर और सकोच शीला राधा ठगी सी रह गई।

इस प्रकार कवि ने राधा में नारी के समस्त स्वाभाविक गुणो का निदर्शन करते हुए उसका चरित्राकन किया है। राधा का प्रेम, त्याग और समर्पण, लोक लाज का भय और सकोच, विरह मिलन और मान आदि के प्रसग सभी भारतीय नारी की स्वाभाविक विशेषताएँ हैं। यहाँ वास्तव में सूर का मानव-विवेक राधा के माध्यम से अभिव्यक्त हुआ है। राधा भारतीय नारी की प्रतिमूर्ति है। राधा का चरित्र लौकिक सीमाओ मे ही बध कर विकसित हुआ है। कवि ने इस परिधान में 'पुरुष' और 'प्रकृति' के आध्यात्मिक सबध की स्पष्ट अभिव्यक्ति को अधिक लोकप्रिय बनाने की चेष्टा की है। भागवत में राधा का व्यक्तित्व अधिक नही उभरा क्योंकि वहाँ न व्यक्तिगत प्रेमालाप का अवसर आया और न वैवाहिक लोकाचार का। परन्तु सूरदास ने नारी जीवन की समस्त सभावनाओ को राधा के व्यक्तित्व में सन्निहित किया है जो महाकवि की अप्रतिम प्रतिभा का प्रमाण है।

—(०)—

---

१ सूरसागर, दशम स्कध, द्वितिय भाग, प. स ४९०९

उद्धव ने राधा के 'उर्ध्व' श्वास भरने, विशाल नयनो के उमँगने आँसुओ की नदी बढने नयन पट के एक घरी भी न घटने, अचेत लोचनो के चूने के अनेक चित्र कृष्ण के सामने रखे और बताया कि गोपियाँ किस प्रकार राधा के प्राणो की रक्षा करती है –

नाहि कछू सुधि रहि हिए।
सुनहु स्याम वे सखी राधिकहि, जुगवति जतन किए ॥
सैन सूच नख लिखति किसलयनि, स्यवन न सब्द छिए।
कर कचन कोकिला उडावति पिनु मुख मान लिए ॥
ससि सका निसि जालनि के मग, बसन बनाइ सिए।
दिसि दिसि सीत समीरहि रोकति अचल ओट दिए।
मृग मद मलय परति तन तलफल, जनु विष बिषम पिए।
जौ न इते पर मिलहु 'सूर' प्रभु तौ जानिबौ जिए ॥ [१]

भागवत के अनुसरण पर सूरदास ने राधा और गोपिकाओ की अतिम भेंट श्रीकृष्ण से कुरुक्षेत्र के तीर्थ में कराई है। कृष्ण की प्रतिक्षा में पल, घटे प्रहर, दिन-रात व्यतीत होते गए। एक दिन शुभ अगो के फडकने से निकट भविष्य में आने वाली शुभ घटनाओ की सूचना मिली। मिलन की क्षीण आशा से समस्त वातावरण परिवर्तित हो गया। चहुँ ओर वसत ऋतु छा गई। द्रुम बल्लियाँ फूल उठी हर्षित होकर गोपिकाओ ने श्रृगार किया। इतने मे भगवान के दूत ने आकर कुरुक्षेत्र में मिलने का निमत्रण दिया। राधा के नेत्र भर आए। वह सखी से कहने लगी –

कब धौं मिलै स्याम सुदर सखि, जदपि निकट है आए ॥
कहा करौं किहि भाँति जाहुँ अब पंख नहीं तन पाए।
'सूर' स्याम सुदर घन दरसे घन वरस तन के ताप नसाए॥ [२]

गोपिकाओ के मध्य खडी राधा प्रेम भक्ति पूर्वक–दर्शन सुख ले रही है। इतने में रुक्मणी कृष्ण पूछती है –

बूझति है रुकुमिनि पिय इनमें को वृष भानु किसोरी
नैकु हमै दिख रावहु अपनी बालापन की जोरी ॥
परम चतुर जिन कीन्हे मोहन अल्प बैस ही थोरी।
बारे तै जिहि यहं पढायौ, बुद्धि बल कल बिधि चोरी ॥
जाके गुन गनि ग्रंथित माला कबहुँ न उर तै छोरी।
मनसा सुमिरन रूप ध्यान उर, दृष्टि न इत उरमोरी ॥ [३]

---

१ सूरसागर, दशम स्कंध, द्वितीय भाग, प स. ४७३५
२ वही, " " " " " ४९९७
३ वही, " " " " " ४९०४

यह सूचना दी किन्तु राधा कपाट ओट से अंधेरे में ही बोली –

हरि जू आए सो भली कीन्हीं।
मो देखन कहि उठीं राधिका, अंक तिमिर कौं दीन्हीं॥
तन अति कप बिरह अति व्याकुल उर धुक धुकि अति कीन्ही।
चलत चरन गहि रही गई गिरी, स्वेद सलिल भइ भीनी॥
छूटी न भुज, टूटी बलयावधि, फटी कचुकी झीनी।
मनौ प्रेम की परनि परेवा, याही तें पढ़ि लीनो।
अवलोकन इहिं भांति रमापति, मानौ अहि मनि छीनी।
'सूरदास' प्रभु कहौ कहाँ लौं भई अयान मति हीनी॥[1]

उक्त चित्र में राधा के गम्भीर प्रेम, विनय, और आत्म गौरव का स्पष्ट अकन है।

उद्धव गोपी वाद-विवाद मे राधा सामने नही आई। गोपियो ने ही राधा की स्थिति का उल्लेख किया है –

अति मलीन वृषभानु कुमारि।
हरि स्रम जल भींज्यौ उर अचल तिहिं लालच न धुवावति सारी
अध मुख रहति अनत नहिं चितवति, ज्यौं गथ हारे थकित जुवारी।
छूटे चिकुर बदन कुम्हिलाने ज्यौं नलिनी हिमकर की मारी॥
हरि संदेस सुनि सहज मृतक भइ, इक बिरहिनि, दूजे अलि जारी[2]

राधा उद्धव से बहुत कम मिलीं है परन्तु फिर भी ब्रज में उद्धव के मन पर राधा की वेदना का सबसे अधिक प्रभाव पडा। उन्होंने कृष्ण से बार बार ब्रज जाने का आग्रह किया। वे राधा की करुण स्थिति न देख सके। उसके आँसुओ के अविरल प्रवाह में ब्रज डूबा जा रहा है। इस अवसर पर प्रमुख त्राण कर्ता कृष्ण ही है। उद्धव द्वारा प्रस्तुत विवरण में कितनी मार्मिकता है –

तुम्हरे बिरह ब्रजनाथ राधिका नैननि नदी बढ़ी।
लीने जात निमेष कूल दोउ, एने मान चढ़ी॥
चलि न सकत गोलक नौका लौं, सींव पलक बल बोरनि।
ऊर्ध्व उसांस समीर तरंगनि, तेज तिलक तरु तोरति॥
कज्जल कीच कुचील किए तट, अंबर अधर कपोल।
रहे पथिक जु जहाँ सु तहाँ थकि, हस्त चरन मुख बोल॥
नाहीं और उपाय रमापति, बिनु दरसन क्यों जीजै।
आँसु सलिल बूड़त सब गोकुल, 'सूर' स्वकर गहि लीजै॥[3]

१	सूरसागर, दशम स्कध, द्वितीय भाग,	प. स	४७२१
२	वही, " " "	" "	४६९०
३	वही, " " "	" "	४७३०

पड़ता है। कविने मानवती राधा का स्वकीया नायिका के रूप में चित्रण किया है। इन नाना लीलाओं ने राधा-कृष्ण प्रीति को और भी अधिक दृढ़ता प्रदान की है। सयोगके समय राधा हर्ष, आनन्द, रस, विनोद कौतुक के साथ ही गूढ़ और गंभीर प्रेम की साकार मूर्ति प्रतीत होती है। मिलन के अवसर पर उसके व्यवहार में हर्ष और विनोद पग-पग पर मुखरित होता है। कृष्ण के अतिरिक्त अन्य लोगो के समक्ष वह गूढ़ गहन, गंभीर ही बनी रहती है। मान और विरह के कतिपय प्रसग ऐसे हैं जहाँ उसके चरित्रमें आत्म गौरव-जनित गंभीरता और दृढ़ता का प्रकाशन विपुल मात्रा में हुआ है।

कृष्ण के मथुरा के प्रवास के उपरान्त राधिका के गंभीर प्रेम की वास्तविक परीक्षा का समय आता है। सूरदास ने जानबूझ कर इस प्रसग में राधा का उल्लेख कम ही किया है। किन्तु फिर भी जहाँ राधा का उल्लेख है वहाँ शरीर, वाणी, एव क्रियाओ से गंभीर प्रेम की पीड़ा विह्वलता, विवशता और दयनीय अवस्था अभिव्यक्त हुई है। इस वियोगावस्था में राधा की चतुराई विनोदप्रियता, चचलता, उसके वे समस्त गुण जिनसे श्याम विमोहित हुए थे, जिन गुणो की सखियो ने कभी श्रद्धापूर्ण की और प्रशसा की थी, सब तिरोहित हो जाते हैं। सर्वप्रथम राधाकृष्ण की विरह वेदना को अपने प्राणो में पालती हुई सिर नीचा किए, हरि का चित्र बनाती दृष्टि गोचर होती है। उसके नेत्रो से निरतर अश्रु प्रवाहित हो रहे है, अगुलियाँ श्याम के रूप को अकित करने में व्यस्त है। नेत्रो को सतोष प्रदान करने के लिए हृदयाकित प्रतिमा को रूपायित करना सभव है किन्तु श्रवण कृष्ण के मृदुवचन सुनने के लिए अत्यन्त आतुर हैं उन्हे किस प्रकार तृप्त किया जाए –

> **सोचति राधा लिखति नखनि में, बचन न कहति कंठ जल त्रास।**
> **छिति पर कमल, कमल पर कदली, ता पर पंकज कियौ प्रकास।।**
> **ता पर अति कमल, कमल, पर कदली, ता तर पकज कियौ प्रकास**
> **ता पर अलि सारग पर सारंग, सारंग रिपु लै कीन्हौ बास।**
> **तेंह अरि पथ पिता जुग उदित, बारिज बिबि रग भयौ अमास।।**
> **सारग मुख तै परत अबु ढरि, मनि सिव पूजति तपति बिनास।**
> **सूरदास 'प्रभु हरि बिरहा रिपु दाहत अग दिखावत बास।।'[1]**

राधा कभी-कभी कृष्ण की स्मृति में इतनी खो जाती है कि वह रो पड़ती है –अपने हृदय की पीड़ा को वाणी द्वारा अभिव्यक्त करना सभव नही है। यदि ऐसा करने की चेष्टा करती भी है तो वाणी गद्गद् हो जाती है।

राधा का विरह कविने गोपिकाओ के माध्यम से प्रकाशित किया है। गोपियाँ कृष्ण से पुन एक बार मिलने की कामना करती है किन्तु राधा की अवस्था अत्यन्त शोचनीय है। कृष्ण उद्धव को ब्रज भेजते समय मन में 'बृषभानु' सुता सग के सुख का स्मरण करते है क्योंकि उनके चित्त में भी राधिका की अपूर्व प्रीति सुरक्षित है। एक बार किसी सखी ने बड़े उल्लास से 'कृष्ण' जैसी अनुहारी का "कोई आ रहा है" –

---

१ सूर सागर, दशम स्कधन, द्वितीय भाग, प स ३४०६

जब तें प्रीति स्याम सौं कीन्हीं
ता दिन तें मेरें इन नैननि, नैकहुं नींद न लीन्ही ॥
सदा रहें मन चाक चढ्यौ, सो और न कछू सुहाई।
करत उपाइ बहुत मिलिबे कौं, यहै बिचारत जाइ।
सूर सकल लागति ऐसियं, सो सुख कासौं कहियं।
ज्यौं अचेत बालक की बेदन अपनें ही तन सहियं ॥[1]

राधा कितनी परवश है। एक दिन श्याम अचानक आँगन में आ गए। राधा ने गुरूजन से आँख बचाकर बिन्दी स्पर्श कर सकेत द्वारा अभिवादन किया। कृष्ण ने अभिवादन की स्वीकृती दी। राधा प्रेम विह्वल हो गई। उसके हृदय में पश्चात्ताप रह गया कि हरि 'अगना' मे आए और वह गुरूजन के कारण उनकी सेवा से वचित रह गई। सखियों ने समझाया 'हरि' ने तेरी सेवा मान ली है। अब पश्चाताप करने की आवश्यकता नही। तुम 'एकै' प्राण देह द्वै हो फिर भी राधिका कुल को कोसती है। उसकी गद्‌गद वाणी हरिनाम ही प्रकाशित करती है। वह देह दशा बिसर गई है। लोकलाज भी भूल गई है। सखियाँ अत में उसके सौभाग्य को सराहती है

सुनहु सखी राधा सरि को हं।
जो हरि हं रति पति-मनमोहन, याकौ मुख सो जोहं ॥
जैसौ स्याम नारि यह तैसो, सुदर जोरी सोहं।
यह द्वादस वहऊ दस द्वै को, ब्रज जुवतिनि मन मोहं ॥
मैं इनकौं घटि बढ़ि नहि जानति, भेद करं सो को हैं।
सूर स्याम नागर यह नागरि, एक प्रान तन दो हे ॥[2]

जब राधा-कृष्ण सकेत स्थलो पर मिलते हैं तो प्रेम का समुद्र उमडकर तट की मर्यादा भग कर देता है। कविने सुर नागरी राधा को आनन्द दायनी, लज्जावती, रसवती, विनोद प्रिय, रूप-गर्विता एव कृष्ण को वश में कर लेने वाली नायिका के रूप में चित्रित किया है। अपने स्वरुप, रस, विनोद और गुणो से कृष्ण को वश में करने वाली राधा मिलन-बेला में प्रभू को मुग्ध कर लेती है। इतने पर भी मिलन-सुख की कामना निरन्तर बनी रहती है। क्योंकि एक तो गुप्त प्रीति को लोक लाज से बचाने का उपक्रम करना पडता है। सयोग के अवसर बडी अडचनो और वियोग के दुखदायी लम्बे अवधानो के बाद कठिनाई से प्राप्त होते हैं जो अत्यन्त सूक्ष्म और असुविधा जनक होते हैं। दूसरे कृष्ण के बहुनायकत्व की आकाक्षा पर राधा को सन्देह बना रहता है। अत प्रत्येक मिलन में नूतन उल्लास, नया आवेग और नवीन उत्साह रहता है। कवि ने जहाँ 'बहुनायक' कृष्ण के साथ राधा की गुप्त प्रीति का चित्रण करके एक मनोवैज्ञानिक सत्य का दृष्टात उपस्थित किया है, वही राधा के चरित्र में विविध भावनाओ का समावेश कर विलक्षणता उत्पन्न कर दी है। उस राधा को परिस्थिति वश मान करना

१ सूर सागर, दशम स्कंध द्वितीय भाग २४७३
२ वही ,, ,, २५२१

राधा कौ कछु और सुभाउ।
हम देखति हरि कौं औरै अंग यह निरखति सखि भाऊ॥
यह हूं बिनु कलक की सांची हम कलंक में सानी।
हम हरि की दासी सम नाहीं, यह हरि की पटरानी॥
यकि अस्तुति हम कह करिहूं, रसना एक न आवै॥[1]

इस प्रकार सखियां कई बार राधा के व्यवहार से आहत होती है परन्तु राधा की कुशलता उन्हें परास्त कर वशीभूत कर लेती है। समस्त गोपियाँ बड़ी सरलता से राधा की श्रेष्ठता स्वीकार कर लेती है –

राधा परम निर्मल नारि।
कहति हौ मन कर्मना करि, हृदय दुविधा टारि॥
स्याम कौं इक तुहीं जान्यौ, दुराचारिनि और।
जैसे घट पूरन न डोलै, अध भरौ डगडौर॥
धनी धन कबहू न प्रगटै, धरै ताहि छपाई।
हूं महानग स्याम पायौ प्रगटि कैसें जाइ॥[2]

राधा की समस्त मुधरता, बुद्धिमत्ता, विनोद प्रियता, सरलता कृष्ण प्रेम में समाहित है जो अप्रतिम एव अनन्य है। उसके रोम रोम मे कृष्ण की प्रीति बसी है जो मन वचन और कर्म से निरतर प्रगट होती है। कृष्ण मे ही राधा के सौन्दर्य और गुणो की पूर्णता है।उसके बिना राधा का कोई अपना भिन्न अस्तित्व नही है। ककृष्ण दर्शन के बिना न उसके प्राणा को चैन है और न नेत्रो को। उसके द्वै लोचन साबित नहि है। 'निमिष' बड़े दुष्ट है जो ओट कर लेते है। ये सब निष्ठुर कृष्ण के ही साथी जान पड़ते है। इस प्रीति मार्ग में प्रयत्न और प्रतीक्षा करते-करते राधा ऊब गई है।उसकी दशा उस धान अकुर सदृश्य है जो जल के अभाव में सूख गया है –

हरि-दरसन की साध मुई।
उड़ियै उडी फिरति नैननि सँग, फर फूटैं ज्यौं आक रूई॥
जानौ नहीं कहां तें आवनि वह मूरति मन माहिं उई।
बिनु देखे की बिथा बिरहिनी, अति जुर जरति न जात घुई॥
कछुवै कहति कछू कहि आवत, प्रेम पुलक स्याम स्वेद चुई।
सूखति सूर धान अकुर सी, बिनु बरषा ज्यौं मूल तुई॥[3]

जिस दिन से राधा के हृदय में श्याम प्रीति का आविर्भाव हुआ है उस दिन से उसके नेत्र निद्रा से वंचित है। मन सदा चाक पर चढा रहता है। कृष्ण-मिलन की कामना के अतिरिक्त उसे कुछ नही सुहाता। राधिका की व्यथा अचेत बालक की वेदना के समान है जि केवल चुपचाप भोगा ही जा सकता है–

---

१ सूरसागर, दशम स्कध, द्वितीय भग प. स २६७८
२ वही ,, ,, २४६१
३ वही ,, ,, २४७३

सुनहु सखी राधा की बानी !
हमकौं धन्य कहति आपुन धिक यह निर्मल अति जानी।
आपुन रंक भई हरि धन कौं हमहिं कहति धनवंत।
यह पूरी, हम निपट अधूरी, हम असंत, यह सत ।।
धिक धिक हम धिक बुद्धि हमारी, धन्य राधिका नारि।
सूर स्याम कौं इहिं पहिचान्यौ, हम भई अत गँवारि ।।[1]

एक दिन सखियो ने राधा को कृष्ण से मिलते हुए देखा। सखियो के साथ पुरानी शर्त थी कि यदि राधा-कृष्ण को परस्पर मिलते देखेंगे तो राधा की बेसरी और कृष्ण से पीताम्बर ले लिया जाएगा इस शर्त की पूर्ति में एक सखी ने 'बेसरी' माँगी परन्तु तर्क कुशला राधा ने उसे अपनी तीव्रबुद्धि लज्जित कर दिया। राधा ने कहा

कहं कहन मोकौं तुम आई।
इततें ये उततें तुम सब मिलि, काहं ऐसें धाई ।।
बेसरि एक लेहुगी को को, पीतांबर न दिखावहु।
बेसरि अरु पीतांबर लै तब घर–घर जाइ सुनावहु ।।
तारी एक बजत कं वोऊ, इतनौइ ज्ञान बिचारौ ।।[2]

राधा की सखियों ने एक बार श्याम को राधा के घर से निकलते देखा। अब उनका सन्देह और भो दृढ हो गया। एक प्रत्यक्ष प्रमाण उनके हाथ आ गया। उनकी खूब बन आई। सब सखियाँ मिलजुल कर राधा के पास पहुची। राधा ने परिस्थिति सभालने के लिए पुन मौन धारण कर लिया। गोपियो ने राधा से उसकी उदासी का कारण पुछा। राधा ने बडे कातर स्वर में कहा

आजु सखी अरुनोदय मेरे, नैननि कौं धोख भयौ।
की हरि आजु पंथ इहिं गवने स्याम जलद की उनयौ ।।
की बग–पाँति भाँति, उर पर की मुकुत माल बहु मोल।
कीधौ मोर मुदित नाचत, की बरह मुकुट की डोल।
की घनघोर गंभीर प्रात उठि, की ग्वालनी की टेरनि।
की दामिनी कौंधति चहुँ दिसि, की सुभग पीत पट फेरनि।
की बनमाल लाल उर-राजति, की सुरपति-धनु चारु ।।[3]

सखियाँ जिस पकड के लिए आई थी वह समव न हो सकी राधा के प्रति उनका दृष्टिकोण परि-वर्तित हो गया। वे राधा के सात्विक भाव की प्रशसा करने लगी कि वह कितनी निष्कलक है –

---

१ सूरसागर, दशम स्कध, द्वितीय भाग, पं. स २४०५
२ वही ,, ,, २५७५
३ वही ,, ,, २६७६

कैसे हैं नंद सुवन कन्हाई।
देखे नहीं नैन भरि कबहूं ब्रज में रहत सदाई ॥
सकुचित हौं इक बात कहति तोहिं, सो नहिं जाति सुनाई ॥
कैसे हुँ मोहिं दिखा बहु उनकौं, यह मेरौ मन आई ॥
अतिहीं सुदर कहियत है वै, मोकौं देहु बताई ॥
सूरदास राधा की बानी सुनत सखी भरमाई ॥[1]

राधा की वाणी सुनकर सखियाँ भरमा गई। वे आश्चर्य चकित हुई कि जिस राधा ने कृष्ण को कभी नही देखा उसकी कहानी ब्रज में क्यो फैल रही है ? वे बरबस कह उठती है –

जो हम सुनति रहीं सो नाहीं, ऐसे ही यह बायु बहानी ॥[2]

राधा की चतुराई पूर्ण बातें बडी रहस्यमयी हैं। सखियो ने राधा को वचन दिया कि वे उसे श्याम के दर्शन अवश्य करा देंगी। एक दिन स्नान करते समय अचानक कृष्ण आ गए। राधा ने सखियो से दृष्टि बचाकर कृष्ण के अपूर्व रूप-रस का पान किया। सखियो से यह बात छिपी न रह सकी। वे पूछने लगी– अब तो श्याम के दर्शन हो गए। वे तुम्हे कैसे लगे ? राधा कुछ देर मौन रही। किन्तु बहुत पूछने पर उसने कहा–मुझे आश्चर्य होता है कि जिस श्याम का पारावार नही है उसे दो आँखो से किस प्रकार देखा जा सकता है ?" सखियो ने मग्न हो-होकर कृष्ण के सौन्दर्य का उल्लेख किया। फिरभी राधा को विश्वास नही हुआ कि सखियो ने कृष्ण को देखा होगा।–

तुम देखे मैं नहीं पत्यानी।
मैं जानति मेरी गति सबहिं यहं सोंच अपने मन आनी।
जो तुम अग अंग अवलोक्यौ, धन्य धन्य मुख अस्तुति गानी।
मैं तौ एक अग अवलोकनि, दोऊ नैन गए भरि पानी ॥
कुडल-झलक कपोलनि आभा, मैं तौ इतने हि मौल बिकानी।
इकटक रही नैन दोउ रूंधे सूर स्याम कौं नहिं पहिचानी ॥[3]

राधा समझती है कि उसके समान सबकी गति है। उसकी दृष्टि कृष्ण के एक अग पर ही उलझकर रह जाती है। उसके नेत्र सजल हो जाते है। सखियाँ भले ही कृष्ण के अग प्रत्यग का अवलोकन कर ले परन्तु राधा उनके कुडलो और कपोलो की आभा पर बिक गई है। उनका सौदर्य प्रतिक्षण और ही रूप धारण कर लेता है। कृष्ण के सौन्दर्य को राधा की अनुरक्त दृष्टि ने और भी रहस्यमय बना दिया है। यह रहस्यमय सौन्दर्य दर्शन है जिसकी शिक्षा गोपियाँ राधा से ग्रहण करती है। इस तथ्य से अवगत हो सखियाँ राधा की तन्मयता की सराहना कर आत्मविभोर हो जाती हैं·

१	सूरसागर,	दशम स्कध,	प्रथम भाग,	प. स	२३५४
२	वही	,,	,,	,,	२३५५
३	वही	द्वितीय भाग	,,	,,	२४००

बहाने चतुर प्रवीणा राधिका कृष्ण को सुख देकर और अपने मनोरथ को पूर्ण कर घर लौट आई। यह न्यारी राधिका की महिमा है जो उसे कृष्ण के और निकट कर देती है!

परम चतुर वृषभानु दुलारी।
यह मति रची कृष्ण मिलिबे की, परम पुनीत महारी।
उत सुख दियौ नंद–नंदन कौं, इतहिं हरष महतारि।[1]

कृष्ण को 'न देखने' और 'न पहिचानने का अनूठा सरल भाव राधा ने अपनी सखियो के बीच स्थापित किया है। यह भाव राधा के चरित्र में विशिष्टता उत्पन्न करता है। सखियाँ जब राधा को छेड़ती है तब वह ऐसी बन जाती है जैसे उसने श्याम को देखा ही न हो। परन्तु 'चतुर वर नागरी' ने महामनि लखि लियो, प्रिय सखी सग तिहि नही जनायो[2] राधा कहती है– कृष्ण कौन है? काले है या गोरे? कहाँ रहते है? सच कहती हूँ मैंने उन्हें स्वप्न में भी नहो देखा।[3] इस प्रकार राधा की कृष्ण विषयक अनभिज्ञता सखियो को मोहित कर लेती है। वह बड़े कौशल पूर्वक 'निधरक' हो सखियो का सदेह निवा–रण करती है और सखियाँ अपने निरर्थक सदेह पर लज्जित हो सकुचा जाती है।

एक बार एक कुशल सखी ने राधा से भेद लेना चाहा। परन्तु राधा की गभीरता ने वातावरण को और भी अधिक गभीर बना दिया। सखियो की चतुराई असफल रही क्योकि –

चतुर चतुर की भेंट भई।
वह तो निष्ठुर मौन ह्वै बैठी, इनि सबहिनि लखि ताहि लई।[4]

सबको आश्चर्य हुआ कि राधा को मौन व्रत की दीक्षा किसने दी? राधिका ने कहा – पहले मुझे यह बताओ कि तुम मेरी सखी हो या बैरिन? तुम व्यर्थ ही श्याम से मिलने की बात कहती हो। जिसे मैंने स्वप्न में भी नही देखा उसके लिए मुझे तग करती हो।

वह कहती है –

तुम सौं कछु दुराव है मेरौ।
कहाँ कान्ह, कहँ मै सुनि सजनी ब्रज–घर–घर है घेरौ॥
और कहत सब योंहि न व्यापै, तुमहुँ कही यह बानी॥[5]

इस प्रीति मार्ग में सखियो का विश्वास एव सहयोग प्राप्त करने के लिए उसने बड़ी कुशलता से एक प्रस्ताव रखा –

१	वही, प्रथम भाग,	प स २३३७
२	वही, प्रथम भाग,	प स २३४७
३	वही प्रथम भाग	प. स २३५०
४	वही ,, ,,	२३४६
५	वही ,' ,,	२३५०

अपने अगो को आभूषणो से सुसज्जित कर, कटि-किंकिणी की झकृत ध्वनि के साथ 'युगल जघाओ पर रत्न जडित 'जेहरि,' गोरे शरीर पर नीले रग का लहगा धारण कर जब किशोरी राजहस की गति से चलती है तो उसके सुअगो की सुगध के कारण भ्रमर गुजार करते हुए साथ-साथ उडते है।[1]

वैसे तो राधा के प्रत्येक अग की शोभा निराली है किन्तु कवि ने राधा के नेत्रो का उल्लेख विशेष रूप से किया है। राधा के 'अति बिसाल चचल अनियारे' नेत्र कृष्ण के हाथो में नही समाते। 'सुभग अगुन्नि' मध्य वे अत्यन्त आतुर दिखाई देते है। इन्ही 'अनियारे' नयनो की ओर सकेत कर यशोदा ने राधा से कहा कि तू 'चितैबो, छोड दे।' धीरे धीरे इन सरल नेत्रो की दृष्टि बकिम हो गई। उनमे सरसता आ गई, अनुराग छलकने लगा। वे 'वटपोर मतवाले' होकर घूमने लगते है। अजन लगे प्रिय के मन को रजित करने वाले खजन नयन श्याम को विमोहित कर, सकेतो पर नचाने लगे। राधा की चपल चितवन से दुसह अनियारे मन्मथ वाण ने कृष्ण के हृदय को बेध डाला। वे अत्यन्त व्याकुल होकर ऐसे धराशायी हो गए मानो तरुण तमाल पवन के वेग से गिर पडा हो।[2]

रूप की अपार राशि राधा का सौन्दर्य जिस प्रकार अतुलनीय है उसी प्रकार उसका प्रेम भी। राधा का बाह्य सौन्दर्य उसके उर-अतरमें भरे अनुराग का प्रतीक है। राधा के अग-अग से अनुराग का उभार-सौन्दर्य के रूप में प्रगट हुआ है। राधा की समस्त चेष्टाए, समस्त क्रियाएँ, समस्त व्यवहार कृष्ण के प्रति अगाध और गभीर प्रेम को प्रदर्शित करते है। वास्तव में राधा कृष्ण प्रेम की मूर्ति है जिसका निर्माण स्नेह के साँचे में ढलकर हुआ है। राधा ने अपने प्रेम को लोक-लाज से बचाने के लिए हृदय के कटघरे में बाँध रखा है। सूरने राधा को मतवाली मीरा नही किन्तु एक गभीर धैर्य शालिनी, त्याग मयी, प्रेम की मौन मूर्ति के रूप में चित्रित किया है। उसका हृदय द्वेष, ईर्स्या, अभिमान आदि से मुक्त है। यदि इन भावनाओ में से किंचित मात्र कोई भावना भूले-भटके आ जाती है तो कविने उसका निर्वाह अत्यन्त कुशलता से किया है। कृष्ण के हृदय में अपनी प्रतिमा देख कर राधा को भ्रम वश मान हो जाता है। किन्तु उसका पश्चात्ताप राधा के स्वरूप और चरित्र को और अधिक निरवार देता है।

कभी-कभी राधा और कान्ह रति-वश हो मिलन के लिए व्याकुल हो उठते है। दोनो की एक सी स्थिति है। यशोदा माता को श्याम के 'सकारे' उठने पर आश्चर्य होता है–'कहा आजु अचरज कियौ तुम उठे सकारे' किन्तु क्या किया जाए? प्रिया प्रेम की तलबेली लगी थी।[3] और यहाँ राधिका की रैनि बिहानी कठिन सौं, मनमथ-बल मारे।" कृष्ण[4] की 'साँची' प्रीति ने बुद्धि प्रदान की। शीघ्र ही 'मोतिसरी' तोड़ कर अचल में बाँध ली और माता से उसके खो जाने का बहाना किया।[4] अब मोतिसरी को खोज, बाहर जाने का अनूठा बहाना बन गई। राधा ने माता से आज्ञा ली और वह भी अकेले जाने की। हार के

---

१ सूरसागर, दशम स्कध, द्वितीय भाग, पद स ३२२८।

२ सूरसागर, दशम स्कँध, द्वितीय भाग, प स २५८४

३ वही, प स २६३४

४ वही, प्रथम भाग, प स. २६३४

बह फूली आवति री राधा।
मानहुं मिली अंक भरि माधौ, प्रगटत प्रेम अगाधा॥
भृकुटी-धनुष-नैन-सर साधे, बदन बिकास अबाधा॥[1]

राधा के चारु अवलोकन में चचलता और चपलता का समावेश ऐसा जान पडता है मानो साक्षात् कामदेव नृत्य कर रहा है। राधा-कृष्ण की प्रीति छिपाए नही छिपती। कृष्ण प्रेम रस में मग्न होकर राधा जब यत्र तत्र अपनी बकिम दृष्टि डालती है तो निशिपति भी फीका पड जाता है —

राधा तेरौ बदन बिराजत नीकौ।
जब तू इत-उत बंक बिलोकति, होत निसापति फीकौ॥[2]

महाकवि सूर ने राधा के सौन्दर्य का वर्णन दो प्रकार से किया है। एक तो राधा के विरह और मान प्रसग में दूती द्वारा, दूसरे कृष्ण मिलन के पश्चात् सखियो द्वारा। इस सौन्दर्य चित्रण में कोई अतिशयोक्ति नही है, कवि ने बडे कोमल शब्दो में राधा के स्वरूप का वर्णन किया है। राधा 'सहज रूप की राशि' और 'सुदरता की पुज है। अन्य ब्रज बनिताएँ नखशिख श्रृंगार करके भी उसकी समता नही कर सकती। रति, रभा, उर्वशी, रभा आदि भी राधा के स्वरूप को देखकर मन में एक अनूठी सी वेदना लिए रह जाती हैं। क्योंकि वे सब 'कत सुहागिन' नही हैं। किन्तु राधा कृष्ण को अत्यन्त प्रिय है। रसिक शिरोमणि मोहन की प्राणप्रिया के प्रत्येक अग की शोभा अपरिमित, अनन्त, अपार और अनुपमेय है। ललिता द्वारा प्रस्तुत राधा का रूप वर्णन अनूठी वस्तु है। यहाँ एक आश्चर्य पूर्ण कथा 'अद्भुत एक अनूपम बाग' सुनाकर कृष्ण को मोहने का विधान किया गया है।[3] कनक लता और चपाकली भी राधा हरि का प्राण धन है।[4] नीलाम्बर के आवरण में ढका हुआ आधा मुख, फिर ऊपर से बिखरी हुई अलकों की शोभा अवर्णनीय है —

आधौ मुख नीलांबर सौं ढँकि, बिथुरी अलकं सोहं।
एक दिसा मनु मकर चाँदनी, घन बिजुरी मन मोहं॥
कबहुं केस पाछं लै डारति, निकसत ससि ज्यौं ओहं।
'सूर' स्याम प्यारी छबि देखत, त्रिभुवन उपमा को हं॥[5]

---

१ सूरसागर, दशम स्कध, प्रथम भाग, प स २३१४।
२ सूरसागर, दशम स्कध, प्रथम भाग, प स २३२०।
३ सूरसागर, दशम स्कध, द्वितीय भाग, पद स २७२८।
४ सूरसागर, दशम स्कध, द्वितीय भाग, पद स. २८०४।
५ सूरसागर, दशम स्कध, द्वितीय भाग, पद स २८०६।

सखी मोहिं मोहनलाल मिलावै ।
ज्यौं चकोर चंदा कौ, कीटक भृंगी ध्यान लगावै ।
बिनु देखे मोहिं कल न परति है, यह कहि सखनि सुनावै ।
बिनु कारन मैं मान कियौ री, अपनैंहिं मन दुख पावै ॥
हा-हा करि-करि पायन परि-परि हरि-हरि टेर लगावै ।
सूरस्याम बिनु कोटि करौ जौ, और नहीं जिय आवै ॥[1]

अब राधा के चरित्र में गर्व लेशमात्र भी नही रहा। उसमें केवल सच्चे प्रेमी हृदय की साधना है, लगन है और सदा प्रियमिलन की कामना है। प्रियतम का अनुराग प्राप्त करना ही उसका सर्वोपरि लक्ष्य है।

राधा को सदैव सखियो के व्यग का भय बना रहता है। वह कृष्ण प्रीति की बात सखियो से गुप्त रखती है। यही कारण है कि सखियो और राधा के बीच भेदभाव अकुरित हो जाता है। परन्तु राधा उनको धता बता देने में अत्यत निपुण है। सूरसागर में ऐसे कई प्रसग वर्णित हैं जहाँ सखियाँ राधा के व्यवहार से पीडित होकर आई हैं किन्तु राधा की कुशलता ने उन्हें परास्त किया है और बरबस उन सबको राधा की निर्दोषिता स्वीकार करनी पडती है।

दानलीला के उपरात राधा एव समग्र गोपियाँ प्रेम विह्वल हो लोक लाज को तृणावत समझने लगती है। प्रभु राधा की सच्ची लगन और प्रीति को परख कर उसके साथ विहार करते हैं। वह बातो ही बातो मे अपने हृदय की व्यथा कृष्ण को सुना कर लोक मर्यादा के बधन, माता-पिता, बन्धु, कुल-कानि आदि के भय और त्रास का उल्लेख करती है कि यह सब कैसे हृदय के उमडते प्रेम-प्रवाह मे बाधा उपस्थित करते हैं। इस पर कृष्ण ने राधा को लोक-लाज तथा 'कुल-कानि' का उपदेश दिया। क्या किया जाए? शरीर धारण करने पर सब मर्यादाओ की रक्षा करनी पडती है। अब यही से राधा का उन्मुक्त प्रेम चचल न होकर अवस्था के साथ गभीर होता जाता है। प्रेम की अग्नि भीतर ही भीतर धधकती है जिसमें राधा का प्रेम और भी खरा, पवित्र, दृढ और अन्तर्मुखी हो नित्य प्रति निखार प्राप्त करता है। जन-जीवन में इस प्रेम प्रवाह की स्थिरता, गहराई और विस्तार लक्ष्य करने की वस्तु है।

राधा सुन्दरता की राशि है। परमात्मा की सम्पूर्ण कलाओ का विकास उसकी मोहनी छबि में परिलक्षित होता है। यशोदा को बाल्यावस्था से ही सन्देह था कि राधा की अतीव सुन्दरता एव उसके नेत्रो का आकर्षण कृष्ण को अवश्य ही विमोहित कर लेगा। यह संदेह पूर्ण होकर ही रहा। कृष्ण प्रेम के नूतन उल्लास ने राधा के सौन्दर्य को द्विगुणित कर दिया। उसके रूप श्री की अचानक वृद्धि सखियो के सन्देह का कारण बन गई। वे उसे छेडने लगी :—

१ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कध, प स १७३२।

राधा अत्यत वाक्पटु है। यशोदा माता राधा को छेड़ती और दोष देती है कि तू यहां बन-ठन कर आती है, कृष्ण तेरे ध्यान में मग्न होकर उल्टे-सीधे काम करते हैं। तेरी चितवन में न जाने कौनसा जादू है जिसकी मोहिनी कृष्ण को भ्रम में डाल देती है। इस समय राधा का उत्तर बडा ही तर्क पूर्ण एव सार्थक है। वह कहती है —

> मै, कहा करौं, सुतहिं नहिं बरजति, घर तें मोहिं बुलावै ॥
> मोसौं कहत तोहिं बिनु देखे, रहत न मेरौ प्रान ।
> छोह लगति मौकौं सुनि बानी, महरि तुम्हारी आन ॥[१]

राधा की समस्त चतुराई सर्पदश वाले अभिनय में बडी कुशलता से प्रगट होती है। इस प्रसग में राधा का अभिनय देखते ही बनता है। एक ओर राधा-कृष्ण की प्रीति का रग दिन-प्रतिदिन गाढा होता जाता है। दूसरी ओर कृष्ण मिलन की कठिनाईयाँ बढती ही जाती हैं। फिर यह प्रकृत भी नही कि सदा प्रेम को अनुकूल वातावरण ही प्राप्त होता रहे। प्रेममार्ग सुखदाई होते हुए भी कटकापूर्ण है। कवि द्वारा विपरीत परिस्थितियो की अवतरणा राधा-कृष्ण के प्रेम को और भी अधिक गहरा बना देती है। प्रत्येक परिस्थिति में चतुर राधा भगवान की लगन का प्रसाद प्राप्त कर कोई न कोई मार्ग निकाल ही लेती है। राधा सखियो के साथ रहती है तब भी सकेत द्वारा बातचीत हो जाती है। इतना होने पर भी राधा लज्जाशीला है, लोकलाज कुटुब की मर्यादा का ध्यान सदा बनाए रखती है। कृष्ण की 'चतुराई' और 'अचगरी' की बाते सुनकर वह उन्हें ऐसा करने से रोकती है। धीरे धीरे राधा की प्रीति का सुख विनोद, तृप्ति से विलग हो सदेह और प्रतिकूलताओ के सीमित क्षेत्र में घिर जाता है।

एक बार कृष्ण राधा को लेकर अन्तर्धान हो गए। इस स्थिति में गोपिकाएँ व्याकुल हो उठी।[२] फिर क्या था? राधा की 'दुविधा' प्रसिद्ध हो गई।[३] राधा भोली नही छोटी और नासमझ भी नही है। सदा सखियो को छलती है और स्वय हरिप्रेम में डूबी रहती है। कृष्ण का अपनी ओर अनन्य लगाव देखकर राधा का हृदय गर्व पूरित हो गया, जो एक स्वाभाविक प्रक्रिया थी।[४] नागरी राधा विचारने लगी कि मुझ सदृश न तो कोई सुन्दर है और न चतुर यही कारण है कि गिरिधारी मेरे वश में है। इतना विचारना था कि अन्तर्यामी प्रभु अन्तर्धान हो गए।[५] इसके उपरान्त राधा की व्यथा ने अभिमान की जड समूल उखाड़ दी।[६] इस गर्व की दयनीयता अनुभूति का चित्र कितना करुण और आकर्षक है —

---

१ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कध, प स १३४१।
२ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कध, प स १७१४।
३ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कध, प स. १७१६।
४ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कध, प स १७१८।
५ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कंध, प. स १७१९।
६ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कंध, प सं १७२८।

की चहार दीवारी से निकाल कर ब्रज की गलियों से दूर खरिक और यमुना तट की कुंजों में बुलाने लगी। अवसर पाते ही नागरी राधा नागर कृष्ण को अपनी चतुराई और व्यंग विनोद से छकाने लगी। एक दिन नन्द कृष्ण को राधा के संरक्षण में रख गए। बस फिर क्या था—राधा को अपने ढंग से ऐंठने-अकड़ने का अवसर मिल गया —

नंद बाबा की बात सुनौ हरि।
मोहिं छांडि औ कहूं जाहुगे, ल्याऊंगी तुमकौं धरि ॥
भली भई तुम्हें सौंपि गए मोहिं, जान न दैहौं तुमकौं ।
बाँह तुम्हारी नैकु न छांडौं, महर खीझि है हमकौं ॥
मेरी बाँह छाँड़ि दै राधा, करत उपर कट बातें ।
सूर स्याम नागर, नागरि सौं, करत प्रेम की घातें ॥[1]

ब्राह्मी निशा के विस्तार ने राधा-कृष्ण को सुख-विलास का अवसर प्रदान किया। इसके उपरान्त जब राधा घर लौटी तो उसकी चेतना में विलक्षण परिवर्तन देख माता अत्यंत व्याकुल हो उठी। उन्हें सन्देह हुआ कि कदाचित मेरी 'कुँवरि' को किसी की 'दीठि' लग गई। परन्तु चतुर राधिका ने माता को लम्बी-चौड़ी भूमिका रच, अपने कुशल अभिनय द्वारा आश्वस्त कर कहा—मेरी एक सहेली को 'काले' ने खा लिया। उसकी दशा देखकर मुझे बहुत भय लगा। इतने में न जाने कौन श्यामवर्ण का 'ढोटा' आया, सुना है वह नन्द का पुत्र है। उसने उस लड़की को 'झाड़कर' पीड़ा मुक्त किया। उसी समय से मेरा चित्त व्याकुल और मन अशांत है।[2] वृषभानु कुमारी अपनी माता की एक मात्र सन्तान है। उसने अपनी भोली-भाली अबोधता सूचक चतुर बातों से स्नेहशीला माता को 'मुरभा' कर उनकी कृपा-दृष्टि प्राप्त कर ली। बेचारी माता राधा की गूढ़ता, चांचल्य एवं चतुराई को क्या जाने ?

राधा अपनी माता की दुलारी तो है ही, अब उसने यशोदा माता को भी मुग्ध कर लिया है। राधा की भावी सास यशोदा ने उसकी वेणी गूथी और उसे नई ओढनी भेंट की। आँचल में मेवे डाले। राधा की माता को पुत्री के सामने गाली देकर विनोद वचन कहे। फिर उसने सूर्य की ओर आँचल पसार नव-दम्पत्ति के कल्याण हेतु विनती की —

नैंन बिसाल, बदन अति सुंदर, देखत नीकी छोटी ।
सूर-महरि सबिता सौं बिनवति, भली स्याम की जोटी ॥[3]

व्यंग-विनोद में राधा ने यशोदा को भी पराजित कर दिया। यशोदा ने परिहास करते हुए कहा—मैं तेरे पिता से परिचित हूँ, वह बड़ा लगर है। "इस पर राधिका मन ही मन बिगड़ी। उसे तनिक भी अच्छा नहीं लगा कि उसके माता पिता को कोई कुछ कहे। राधा बोल उठी—बाबा ने तुमसे क्या ढिठाई की है?'

---

१ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कंध, प सं १२९९।
२ सूरसागर' प्रथम भाग, दशम स्कंध, प स १३१५।
३ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कंध, प स १३२०।

सूरदास की राधा : चरित्र और व्यक्तित्व

डा· जमीला आली जाफ़री

सूरदास कृत 'सूरसागर' राधा-कृष्ण की विविध लीलाओ को रूपायित करनेवाला महा-काव्य है। राधा इस महाकाव्य की नायिका है। यही राधा भगवान कृष्ण के चरित्र एव व्यक्तित्व के विकास की धुरी है। यही राधा एक ओर आध्यात्मिक सदर्भ में कृष्ण की अर्द्धांगिनी और आह्लादिनी शक्ति के रूप में चित्रित है, दूसरी ओर पहली बार पुरुष की चिरतन प्रेयसी और अतरगिनी मानसी का रूप धारण कर जनमानस के मध्य लौकिक भूमि पर अवतरित हुई है। इसके व्यक्तित्व की छोटी-छोटी रेखाएँ, सूक्ष्मतम भगिमाएँ और अतरगी उत्प्रेक्षाएँ 'सूरसागर' के दशम स्कध में बडी बारीक तूलिका से अकित हैं। यही कारण है कि राधा के चरित्र की सूक्ष्म पच्चीकारी पाठक को मत्रमुग्ध कर लेती है। "सूरदास की राधा एक समग्र नारी है, जिसकी तुलना अन्यत्र दुर्लभ है, वह वृन्दावन की कुजो में विचरने वाली प्रेमरस से आप्लुत गोपिका है जिसका जीवन ब्रजनन्दन में केन्द्रित है—उनके कल्याण-साधन में, उनके आनन्दोल्लास में तथा उनकी रसमाधुरी के सवर्धन में। सूर की राधा लौकिकता तथा अलौकिकता की, प्रेम तथा सन्यास की, स्नेह के वैमल्य की तथा प्रीति के उच्छ्वास की, एक निर्मल लीलास्थली है"[1]

राधा-कृष्ण का प्रथम परिचय 'ब्रज की खोरी' मे भौंरा, चक, डोरी खेलते समय हुआ। यह परिचय आकस्मिक न होकर चिर परिचित घटना है। इस घटना में नित्य नवीनता है, सौन्दर्यासक्ति है एव पवित्र प्रेम का प्रसार है। सरल, सुन्दर कनक वर्णा, श्री शोभा सम्पन्न बालिका पर कृष्ण मुग्ध हो गए। नेत्र से नेत्र मिले और प्रेम की पवित्र धारा उमड पडी।[2] इस धारा के प्रबल प्रवाह ने ब्रज की सम्पूर्ण विपत्तियो को विरल, गुरुजन को तरल और समवयस्कों को सरस बना दिया। चतुर नायक कृष्ण ने राधिका को बातों ही बातो में 'भुरमा' लिया तथा अपनी गुप्त प्रीति प्रगट करते हुए नित्य भेंट करने की विधि भी समझा दी। आरम में राधा सरलता की प्रतिमूर्ति विदित होती है। राधा के भोलेपन और सरलता पर ही कृष्ण रीझे थे —

सूधी निपट देखियत तुमकों, तातै करियत साथ।[3]

यही भोली बालिका बात की बात में चतुर और चचल हो गई। उसके जीवन में अपूर्व उत्कठा, विह्वलता और प्रतीक्षा का समावेश हो गया। कृष्ण की मोहनी शक्ति राधा को घर

१ भारतीय वाङ्मय में श्रीराधा—प बलदेव उपाध्याय, पृ. ४२१।

२ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कंध, प. स १२९०।

३ सूरसागर, प्रथम भाग, दशम स्कंध, प. सं १२९२।

चार सौ वर्षों तक उत्तर-पश्चिम भारत की कविताका सारा राग-विराग, प्रेम-प्रतीति, भजन-भाव उसी भाषाके द्वारा अभिव्यक्त हुआ। मध्ययुग की साधारण जनता राजनीतिसे उदासीन थी, यही उदासीनता सूरदास जैसे लोककवि में प्रतिबिम्बित हुई। इसी युग में ललित कलाए चरम उत्कर्ष-पर पहुची थी। सूरदास ने इन कलाओंकी विशिष्टता को आत्मसात् किया। तानसेन ने सगीत को अमरता प्रदान की और सूरदासने उसे काव्य में समाहित कर के काव्य और सगीतका मनोहर गठ–बधन कराया और अपने युगकी चित्रकलाकी उपलब्धि के अनुसार अनूठे शब्दचित्रो से कविता को युगानुकूल सौष्ठव प्रदान किया। स्थायी साहित्य की कसौटीपर भी सूरदास खरे उतरते है क्योकि यशोदा, और गोपगोपियो के सुखदुखात्मक उद्गार मानव-मात्र की सवेदनाको सजोए हुए है। इसीलिए सूर के काव्य को देशकाल की परिधि मे बाधा नही जा सकता। युग की चेतना का पूर्ण प्रतिनिधित्व करते हुए भी इस लोककविके काव्य मे विश्वव्यापी माधुर्य एव वात्सल्य का राग समाया है, अतएव उनके विषय मे लोकोक्ति चरितार्थ है ––

किधो सूर को सर लग्यो, किधों सूर को पीर।
किधो सूरको पर लग्यो, तन-मन धुनत सरीर।

क्षमता रखता है। 'झलक' शब्दसे ही 'झलकत झलमत, झलकाई, झलमल्यो, झलमलत, झलमसत,' जैसे कई व्युत्पन्न रूपोंको प्रयुक्त करना सर्व साधारण कविके लिए सम्भव नही है। केवल अंग्रेजी में देखना क्रियाके लिए See, behold, look, perceive, observe, watch, take notice आदि शब्द प्रयुक्त होते हैं, उसी तरह सूर ने इसी के लिए पेखि, विलोकी, निरखि, चितवति, देख्यौ, झाकति, दरशन, झखति, पलक झुलोन, दृष्टि रही, नैन झुलाने इन शब्दो का उपयोग किया है। हाँ यह मानना पडेगा तुकान्त के लिए सूर कही न कही 'गैन लपटैय' जैसी तोड-मरोड भी करते है, सुाशु। का खूब उपयोग करते हैं और सागर की कई लहरो में भाषा अटपटी हुई है किन्तु कुल मिलाकर भाषाको बडा ही सुगठित, सुन्दर एव लचीला रूप सूर ने रखा और उसे निराशा प्रलाप, वेदना, उन्माद आदि भावो की स्थितियो के अनुकूल रखा है। यही उनकी अनुपम सफलता है। अरबी-फारसी शब्दो को भी सूरदास ने ब्रजभाषा में पचा लिया है, मशक्कत को सूर ने मसकत कहकर उसे ब्रजभाषा मे बिठा लिया, 'कुछ हवस सखे जिन मेरी' में 'हवस' तथा सूर पापको गट दृढ कीन्ही' मुहकम लाइ किवारे 'मुहकम' शब्द का प्रयोग इसी कुशलता का परिचायक है। कुल मिलाकर १५० अरबी एव फारसी शब्दो को सूर ब्रजभाषा मे ले आए है। इस मे सूर का साम्य तुलसी से अधिक है।

कोई अचरज नही कि इस तरहके महान् कवि का प्रभाव तुलसी के साथ साथ परवर्ती कवियो पर भी पडा हो। सूर के रामचरित्र का आधार स्पष्ट रूपसे भागवत ही है किन्तु हिन्दी मे रामकाव्य के सम्राट तुलसीदास भी सूर के काव्यसे प्रभावित हुए बगैर नही रहे। 'पातभरी सहरी सकलसुत बारे बारे' ये कवितावलि की प्रसिद्ध पक्तियां है, इनका मूल सूरदास के 'नौका हो नहीं लेऊ' मे पाया जाता है। अरण्य में ग्रामवधुओ ने सीता से उनके पति के सम्बन्ध मे पूछा 'कौन बरन तुम देवर सखि री कौन तिहारो नाथ', सीताजी ने उत्तर दिया 'गौर बरन मेरे देवर सखि, प्रिय मम स्याम सरीर,'। एक स्थान-पर सूर की सीता भी 'राजिव नैन सैन की मूरति सैननि दियो बताई' का सहारा लेती है, मानस में तुलसी इसी का बडा ही सुन्दर रूप प्रदान करते हैं और लिखते है, – 'खजन मजु तिरिछै नयननि निजपतितिनही कहेउ पिय सैननि', तुलसी की गीतावली पर सूर के काव्य का पर्याप्त प्रभाव है, और वह स्वाभाविक भी है।

तात्पर्य अनुभूति के क्षेत्र में सूर की उपलब्धि उनकी गहराई मे है, विस्तार मे नहीं। रासलीला में जहा प्रेमके मिलन सुख के मनोहर चित्र उन्होने उपस्थित किए वहाँ भ्रमरगीत में वियोग की अनुभूति को गम्भीर एव व्यापक रूप प्रदान करने मे सफलता पाई। सूर का प्रेम शृगार मे परे पहुचकर मधुर-रस में परिणत होता है। यह माधुर्य का भाव सूर के काव्य का अनूठा आकर्षण है। वात्सल्य के तो सूर सचमुच सम्राट हैं और इस मे तुलसी भी उनके मापदण्डपर वामन ही उतरेंगे। लोकव्यवहारकी भाषाको, ततत्कालीन ब्रजभाषाको साहित्यिक रूप प्रदान करनेका श्रेय निर्विवाद रूप से सूरदास को ही प्राप्त है। उन्होने ब्रजभाषा के आन्तरिक सौंदर्य को व्यापक अर्थवत्ता प्रदान की और उसके रूपको अद्भुत मधुरतासे समन्वित कर दिया। क्या सस्कृत क्या विदेशी भाषाए, क्या देशीय भाषाए-सभी से उक्तियो मुहावरो और शब्द को लेकर ब्रजभाषा को समृद्ध करने के उनके ऋणसे उऋण होना असभव है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदजी ने अपने सूर साहित्य में उचित ही कहा 'उन्होने एक इतःपूर्व काव्यमें अप्रयुक्त भाषाको इतना सुन्दर मधुर और आकर्षक बना दिया कि लगभग

हैं। उनकी शैली की दूसरी विशेषता कथनकी वक्रतासे है जिसमें कल्पना अस्वाभाविक न होते हुए भी पाठक के मन पर बड़ा ही प्रभाव डालती है। कृष्ण के सगुण रूप को हृदयसे निकालने की बात उद्धव ने गोपियोंसे कही, इसका उत्तर देते हुए गोपी ने कहा —

उर में माखनचोर गड़े
अब कैसेहु निकसत नाहिं ऊधो, तिरछे ह्वै जु अड़े।।

मतलब, कृष्ण नागोंके मनमें तिरछे होकर (त्रिभंगी रूप में) अड़ गए, अब उन्हें निकाले कैसे? बड़ी अपूर्व कल्पना है, फिर भी अस्वाभाविक नहीं। कोई लंबी चीज किसी तंग मुहवाले बर्तनके भीतर जाकर तिरछी हो जाय तो उसका निकालना सचमुच मुश्किल हो जाता है। कृष्णके विषय में इसका उपयोग करना सूरकी अपनी सूझ है। तीसरी विशेषता है अलंकारों का सुरुचिपूर्ण उपयोग। वास्तव में सूर अलंकार के प्रेमी नहीं, उनकी कविता का मुख्य विषय है भक्ति, काव्य को गौण स्थान प्राप्त है। किन्तु सूर के पदों में अलंकारशास्त्र उनके पीछे हाथ जोड़कर चलता हुआ नजर आता है। उपमा, उत्प्रेक्षा रूपक और दृष्टांत ये ही उनके प्रिय अलंकार हैं। इन में भी सूर की उत्प्रेक्षाएं अधिक प्रसिद्ध हैं। फिर भी 'मैया मैं नहि माखन खायो' जैसे पदों में दिखाई देनेवाली स्वभावोक्तियां सूर की कला-चातुरी की परिचायक हैं।

सूर की भाषा ब्रजभूमि की जनभाषा थी लेकिन लोकभाषाको उन्होंने सरस, सरल, संगीतमय एवं इतना संपन्न बनाया कि सूर के सौरभ के साथ ब्रजभाषा का सौष्ठव सब जगह फैला, वास्तव में सूर को 'ब्रजभाषा का वाल्मीकि', कहा गया है। पहली बात तो यह है कि सूरने आम बोलचाल के शब्द और मुहावरे ज्यों-के-त्यों रखे हैं जिससे भाषा की जिंदादिली को, बहावको बढ़ावा मिलता है। 'आई छाक बुलाये स्याम' तथा 'तुम बिन और न कोउ कृपानिधि' **'पावै पीर पराइ'**, अजामील गनि-काहि आदि दै **पेरी 'गह्यो पैलो'** जैसे कई उदाहरण पेश किए जा सकते हैं। 'तुम बाति आकास' बात झूठी तो है आकाश बांधना, 'द्वै कौंडी के कागद मसि कौ लागत है बहु मौले' में 'दो कौड़ी का' मुहावरा सहज रूप में प्रयुक्त हुआ है। केवल आंखसे प्रारम्भ होनेवाले मुहावरे में 'आंखि उघारि' आंखि गड़ि लागत 'आंखि नहिं मारत' 'आंखि दिखावत' जैसे कई मुहावरे सूरदास द्वारा प्रयुक्त हुए हैं। भ्रमरगीत में तो **'लै आये हो नफा जानि के सबै वस्तु अकरी'** 'सूर सूर अक्रूर ले गए **ब्याज निबरत ऊधो'** जैसी कई लोकोक्तियोंने भाषाके सौन्दर्यमें चार चान्द लगाए हैं। औचट, चुटिया, धुकधुकी जैसी ग्रामीण शब्दावली को प्रयुक्त करके सूरने लोकभाषा का रूप कायम रखा है।

भावानुकूल भाषा का प्रयोग सूर के भाषा-प्रभु होने का प्रमाण उपस्थित करता है 'आजु जो हरिहि न गहाऊं। तौ लाजौ गंगा जननी को, साधु-सांतनु-पुत्र न कहाऊं' में वीररसके अनुकूल लगनेवाली ब्रजभाषा 'ऊधो जाहु तुमहि हम जाने। स्याम तुमहि ह्यां नाहिं पठायौ तुमही बीच भुलाने' व्यंग के लिए अनुकूल रूप धारण करती है और 'अंग-अंग रंग भरि आए हो। रंग भरी पाग, मालरंग सोभा, रंग रंग नैन पगाए हो' में संयोग शृंगार के लिए सहायक माधुर्य गुण का भी साक्षात्कार करती है। 'भहरात झहरात दवानल आयो' में दावानल का स्वरूप व्यक्त करने के लिए 'झपति झपटत, उचटि अंगार झकार छायो' जैसे वर्णो एवं तुकों का प्रयोग दावानल की क्रिया को चित्रवत् प्रस्तुत करनेकी

न प्राप्तलाभ मुकुन्दस्य न वृत्तं न बहुज्ञता।
न दानं न तपो न वेज्या न शौचं न व्रतानि च
प्रीयते ऽमलया भक्त्या हरिरन्यद् विडम्बनम्।

मे बतलाया गया है जो पुष्टिमार्ग के लिए सर्वथा अनुकुल है, सूरदास इसी प्रेम पथ के पथिक है। गोपियोके प्रेमकी करूण गाथा सुनकर सूर के श्रीकृष्ण के भी रहे नयन जल छाये, और वे कहने लग —

'ऊधो मोहिं ब्रज बिसरत नाहीं
हससुता की सुन्दर कगरी अरु कुजन की छाहीं
वे सुरभी, वे बच्छ, दोहनी, खरिक दुहावन जाहीं'

यह मथुरा कचन की नगरी 'मनि मुकताहल जाही' उन्हे मजूर था किन्तु 'जबहि सुरति आवत वा, सुखकी जिय उमगत तन नाही' के अनुभव से वे 'रहे मौन ह्वै' और 'कहि कहि पछताही' की नौबत आती थी। भक्त और भगवान् के इस मधुर सबन्ध की ही मधुर अभिव्यक्ति सूरकाव्य में हुई और वही सूरकाव्य की सही ताकत है।

माना कि सूर ने कृष्ण के सम्पूर्ण जीवन को नहीं अपनाया, भगवान् की बाल-लीला और यौवन लीला तक वे सीमित रहे लेकिन यह कमी उन्होने अपना गहराई की वजहसे पूरी कर डाली। तन्मयताके बलपर उनके पद हिन्दी गीतिकाव्य के जगमगाते रत्न बने। सगीत के गीत वाद्य तथा नृत्य इन तीनो पक्षोको सूर ने प्रस्तुत किया है। सूर सारावली के एक पद में उन्होने छत्तीस प्रधान रागिनियोके नाम कुशलतासे प्रस्तुत किये। 'श्रीनदनदन नचत सुधग' जैसे पद में आलाप, मृदग के बोल, वाद्यो के नाम तथा नृत्यके टुकडे बडे स्वाभाविक रूप से चित्रित किये गए है। सूरसागर के प्रामाणिक प्रकाशन में सूर के पदो पर समय और भावके अनुसार रागोके नाम अकित है। सूर की 'बरसे मेहा, मद मद' नामके पद पर मल्हार-रागिनी यह नाम दिया गया है और आज भी ब्रज-प्रदेश में मल्हार रागिनी के विशुद्ध रूप को प्रस्तुत करता हुआ यह पद सुना जा सकता है। साहित्य और सगीत के मधुर मिलन के कारण आज भी सूरकी रचना बडे बडे सगतज्ञो द्वारा ठुमरी ख्याल ध्रुपद और धमार के रूप में गाई जाती है। वास्तव में सूर के सगीत ज्ञान के विषय में एक कविने उचित ही कहा है —

हाथ सितारो सूर-कन्यो, मुखमें मधुरा बोल।
(कान्हरा) कान्हरे के रंग में सूरदासको चोल॥

सूर की शैली की विशेषता अतिसाधारण बात को कई प्रकारोसे कहने में है। बालकृष्ण का खाना, पीना, सोना, खेलना जैसी मामूली बातो को बडे विस्तार से और कई बार ज्यो-का त्यो भी सूर ने कहा, लेकिन उनके कथन का ढग ही कुछ ऐसा है जिससे पाठक ऊबता नही। स्याम भुजा की सुन्दरताई वह पद है जो पूरा स्याम की भुजाओ के वर्णन में ही समाप्त हुआ, लेकिन 'मनो भुजग गगन में उतरत अधमुख रह्यो झुलाई' जैसी मनोहर कल्पनाओके कारण उसके सौन्दर्य में चार चाँद लगे

उद्धवसे तो कभी भोरे के माध्यम से अपने अनन्य प्रेम की बात कुछ ऐसे पुरअसर ढंगसे कहना आरम किया कि ऊधोको सिखानेका अवसर ही नहीं मिल पाया। वे गोपियोंके प्रेमके बहाव में स्वय बह गए। यही है भ्रमर गीत की कथा। सूरदासने इसे अनूठे विरहकाव्यका रूप प्रदान किया।

अक्सर कहा जाता है कि सूरदासने उद्धव और गोपियो के वार्तालाप के माध्यम से निर्गुण का खण्डन और सगुण का मण्डन किया। लेकिन सूर खण्डन-मण्डन में रमनेवाले जीव नही थे। अधिकाश गोपियोने 'निर्गुण' के विषय में 'कहा करौ निरगुन लेके हो, जीवहु कान्ह हमारे' या, 'तहायह उपदेश दीजै जहा निरगुन ज्ञान 'इतना ही कहा'। य बतियाँ सुनि रूखी हम क्या करेगी यही उनका प्रश्न है। निर्गुण का तिरस्कार भी उन्होने नही किया, निराकरणकी बात तो कोसो दूर रही। यह कार्य आगे चलकर नददासकी गोपियोने किया इसमें कोई सन्देह नही जो उनके गुन नाहि और भये गुन कहाते। बीज बिना तरू जमें मोहि तुमकहो कहा तै ? इस तरह का जबाब देना सूरकी गोपियोके बस की बात नही। वे तर्क नही जानती वे कहती है

'ऊधोजी हमहिं न जोग सिखयें।
जेहि उपदेस हरि मिले हमको सो व्रत नेम बतेये'।

उनका कथन है कि हमारे पास 'दस बीस' मन तो नही है, 'एक हुतो सो गयो स्याम सग' अब किस मनसे आराधना करे ? हा यह मानना पडेगा कि सूरदास की गोपियाँ सभी एक जैसी नहीं है। कुछ ऐसी युवतियाँ भी है जो परिहार का स्वर अपनाती है और प्रश्न पूछती है 'यह निरगुण कौन देशको वासी ?' एक मुह फट गोपीने साफ साफ कहा 'ऊधो भली करी तुम आए' क्योकि ये अटपटे ज्ञानकी बाते 'कहि कहि या दुखमें ब्रजलोग हमाये'। युवतियोको ज्ञान सिखानेकी उलटी रीति' दिखानेवाले उद्धवको देखकर एक गोपीने तो यह भी कह डाला यह मथुरा काजरकी कोठरी है जो वहासे आता है वह काला होता है। बात सही भी है अक्रूर काले, ऊधो काले थे, भ्रमर भी उसी रगके ठहरे। किसी गोपीने उन्हें 'आयो घोष बडो व्यापारी' कहकर उनपर ताना कसा। किसीने 'तुम सिखै पठाये कुब्जाके' यह सन्देह व्यक्त किया। लेकिन सभीका लक्ष्य रहा 'लोचन चारू चपल खजन मनरजन हृदय हमारे' के दर्शन प्राप्त करना क्योकि उनकी 'अँखिया' हरिदरसनकी भूखी थी। जबतक स्याम नही मानो तबतक 'सदा रहत पावसऋतु हमपै' का अनुभव कर रही थी, बिनु गोपाल उन्हे सीतल लता विषम ज्वाल की पुजे की लगती थी, वृथा बहति जमुना खग बोलत वृथा वृथा कमल फूले अलि गूजे मालूम हो रहा था। वातव में सूर की गोपियाँ बिरह सागर मे मगन भई थी, उन्हें काहूकी सुधि न रही और इतने पूरन प्रेम देखि मधुकरको याने उद्धवको मौन ग्रहण करना पडा। सुनि गोपिन को प्रेम नेम ऊधो को भूल्यो और वह भी 'धनि गोप धन्य सुरभी बनवारी। धन्य धन्य सो भूमि जहा बिहरे बनवारी' कहनेपर बाध्य हुआ। उसने मजूर किया कि 'उपदेशसन आयो हुतो मोहि भयो उपदेस' इतना ही नही किये गोपको भेस, उद्धव यदुपतिके पास पहुचे और उन्होने गद्गद कठसे कहा 'एक बार ब्रज जाहु देहु गोपिन दिखराय। गोकुल को सुख छाडि के कहा बसे हो नाथ ?' यही भक्तिका प्रभाव है जिसे श्रीमद भागवत में—

'अपनी भुजा स्याम भुज उपरि स्याम भुजा अपने उर धरिया।
यों लपटाइ रहे उर-उर ज्यो मरकत मनिकंचन में जरिया'

में हुई। यहाँ सचमुच सूरदास विद्यापति और चण्डीदास की समान भूमि पर आए। लेकिन इसके बाद की राधा सूरदास की अपनी है, वह न ग्वालिन है, न विलासिनी। उद्धवके प्रसग में इसके हृदय का सौन्दर्य स्पष्ट हुआ है। वह माननि है। उसने उद्धवसे कुछ नही कहा। 'कंठ वचन न बोलि आवै हृदय परिहस मीन' केवल 'नैन जलि भरि रोई'। राधाने जो सन्देश दिया वह वास्तव में शुद्ध प्रेममयी की करुण पुकार है, उसने कहा —

इतनी बिनती सुनहु हमारी बारक हू पतिया लिख दीजे।
चरन कमल दरसन तव नौका करुना-सिधु जगत जस लीजे॥

और बतलाया 'आस मिलनकी एक बार आवन ब्रज कीजै'। गोपियोने कृष्ण को दोष दिया लेकिन इस ब्रज-सुन्दरीने कहा 'सखी री, हरिहि दोष जनि देहु'। बादमें रूक्मिणीके साथ कृष्ण आए, रूक्मिणी ने पूछा प्रिय, इनमे कौन वृषभानु-किसोरी? कृष्णने दिखाया 'देखो जुबति वृदमें ठाडी नील वसन तनु गोरी। सूरजदास मेरो मन वाकी चितवन देखि हर्यौरी'। इस वाकी चितवन की करूणा का मर्म रूक्मिणी ने समझा इसीलिए 'रूक्मिणी राधा ऐसे भेटि' जैसे बहुत दिननकी बिछुरी एक बाप की बेटी। बाद में 'राधा माधव भेंट भई' और माधवने कहा 'हम तुम नहि अतर ओर यह कहि कै उन ब्रज पठई'। राधा कुछ भी कह न पाई प्रियतम के जानेपर पछ्ता कर कह गई 'करत कछु नही आजु बनी'। सूरके साथ इस पदके पाठक भी कह उठेगे 'कि राधाकी' यह जडता मगन माहि गनी'। वियोगकी आचमे सान्द्रतर होनेवाली यह प्रेमिका सचमुच अद्वितीय है।

वियोग-शृन्गार का चित्रण करनेवाला सूरसागर का भ्रमरगीतवाला अश सूरकी मौलिकता का उत्कृष्ट उदाहरण है। माना कि भागवतमें इसका मूल है किन्तु सूर के इस प्रसगके चित्रण की तुलना में उसे ककाल मात्र कहना सही होगा। कृष्ण को कसका बुलावा आया, वे अक्रूर के साथ गोकुल से मथुरा चले गए और वहाँ कस को मारकर मथुरापुरी में ही रहने लगे। उधर ब्रजवासी आकुल थे, उन्होने सदेस भेजे किन्तु मथुरा से कोई जवाब नही आया। बात यह थी कि कृष्णके जीवन की धारा ही बदल गई थी, अब वह अधिक गहरी अधिक प्रशस्त बनी थी, अब उसे गोप-गोपियों के हास-परिहाससमय कल-कल छल-छल करनेका अवकाश कहा था? लेकिन ब्रजवासियोका जीवन नहीं बदला था। कृष्ण महाराज बने थे अवश्य, किन्तु यशोदा के लिए वे 'कुवर कन्हैया' ही थे, गोप-गोपियाँ उन्हें 'नरनागर' ही समझाती थी। यह भी सही है कि कृष्ण उनके प्रेम को, उनके उमडते हुए अनुराग को कैसे भूल सकते थे? चिन्तामें निमग्न थे। उद्धव नामके कृष्ण के सखा ज्ञान के अभिमानी थे, वे प्रेम को नगण्य समझते थे। उन्हे कृष्णने गोपियोके पास उनकी सात्वनाके लिए भेजा। उधो ब्रज आए। गोपियोने कृष्णका कुशल पूछा और उद्धव ने ज्ञान की चर्चा आरम्भ की। गोपियोको उस में रूचि नही थी। वे अपने निर्माताकी तरह कृष्णमय बनी थी, क्या सयोग क्या वियोग दोनो में वे कृष्ण की थी, कोई लाख नसीहत दे उन्हें भूलना उनके लिए समव नही था। इसी समय एक भौंरा उड़ता आया, गोपियोने दोनोमें उद्धव और भ्रमर में साम्य देखा, दोनो 'कारे' थे। उन्होंने कभी सीधे

का भाव न जाने कहा विलीन होता है और उसकी मोहनेवाली शक्ति का अनुभव होता है। कोई अचरज नही की सूरदासने अपने आराध्य देवकी, बालकृष्णकी सुन्दरताका साक्षात्कार मनकी आखोसे किया हो। अचरज की बात तो यह है 'चलत चितवत दिवस जागत सपन सोवत राति' जिस नदनदनकी मूर्तिका उनका ध्यान बना रहता था उसके सौन्दर्य के चित्र खीचने में इस अन्धे कविने आखोवाले चतुर चितेरो के भी छक्के छुडा दिए। 'देखो, माई सुन्दरता का सागर' में उन्होने कृष्ण के सौंदर्य का समुद्रसे बडा ही बढिया रूपक बाधा है। केवल दो आखोसे कृष्णके अपार सौन्दर्य को देखकर तृप्त न होने के कारण एक गोपी ने कहा कि अगर विधाता 'रोम रोम प्रति लोचन दे तो देखत बनत गोपाल'। इसने सीधे कह डाला दो आँखे देकर 'विधाता हि चूक परी मैं जानी'। कोई अचरज नही कि सूर के स्याम गोपियोके लिए 'जुवती मन मोहन' सिद्ध हुए और उनकी सुन्दरता के वर्णन में उन्हे 'छिन छिन माँह परत छबि और कमलनयन के अग' यही कहना पडा। 'क्षणे क्षणे यन्नवतामुपेति तदेव रूप रमणीयता' यही सच्चे सौंदर्य की परिभाषा है। श्रीकृष्ण की रूपमाधुरी का वर्णन करते हुए पाठक भी सूरदास के स्वर मिलाकर कह उठेगे 'कुछ कहत न आवै गिरा भई अति पग ?'

सूरकाव्य के सयोग शृगार में मुरली माधुरी का अपना स्थान है। सूर के मुरलीधर की मुरली समूचे वृन्दावन का चित्रमय बनाती थी। जब 'बसी बन कान्ह बजावत' तब गोपियोको 'अगनिकी सुधि भूलि गई, सुखदुख कहयो न जाई' की अनभूति होती थी और वे 'लेखी चित्र की-सी' हो जाती थी। दर्शनके लहजे को अगर अपनाना हो तो कहा जा सकता है कि श्रीकृष्ण रूपी परमात्मा अपनी मुरली रूपी विद्यामाया के द्वारा गोपियोको याने जीवो के हृदयोको खोजते थे, उन्हें अपनी ओर खीच लेते थे। मोहन-मुरली से सगीत का जादू सब पर छा जाता था, और सूरके कथनानुसार 'जमुना नीर प्रवाह थकित भयो पवन रह्यो मुरझाई। मीन अधीन भये सब अपनी गति बिसराई' की स्थिति पैदा होती थी। हमेशा मोहन के अधरो पर विराजमान होनेवाली मुरली से गोपियो को ईर्ष्या क्यो न हो ? नदनदन को 'नाना भाति' नचानेवाली मुरली को ही चुरा ले जाने का प्रस्ताव गोपियो ने मजूर किया (सखी री, मुरली लीजै चोरी) ताकी उनके मार्गकी बाधा ही दूर हो। न रहेगा बाँस, न बजेगी बाँसुरी। लेकिन सवाल था प्रस्ताव को अमल मे लाएँ कैसे ? 'मुरली सुनत भई सब बौरी' का हाल हुआ और सभी ब्रजबनिताए मिलकर श्रीकृष्णकी ओर दौडी। कान्ह की यह बसी आगे चलकर योगीश्वर कृष्णके पान्चजन्य में परिवर्तित हुई।

सूरके सयोग शृगार के आलम्बन है श्रीकृष्ण, राधा और गोपियाँ। गोपियो को राधा से कोई ईर्ष्या नही है, उन्हे नवल कृष्ण किशोर और नवल राधा किसोरी के मिलन मे आनन्द अनुभव होता है। कृष्ण और राधा का प्रथम मिलन नाटकीय ढगसे उपस्थित करके सूर ने "नैन नैन मिलो परी ठगौरी" की दुहाई दी है। यह बाल्यकालकी उलझन है जिस मे झिझक नही है। आगे चलकर दोनो नागर बने और 'नागर नागरि सो करत प्रेमकी घाते' चलती रही। नदने स्वय वृषभानु की कुवरि से कहा 'राधिका कान्ह घर लिए जारी'। तब क्या था। 'दोउ घर जाहु सग भगत भयो स्याम रग कुँवर कर गयो वृषभानु कुवारी।' अब नवल नन्दकिशोर नवल राधा नये कूंज भारी' थे अतएव अग पुलकित भए 'और नए प्रेम-रस पागे' हो गए जिसकी परिणति

दुहराई जाने लगी। पहले पहल गोपियाँ माखन खाते हुए स्याम को देखनेके लिए तरसती थी, लेकिन 'चलि ब्रज घर घरनि यह बात' की नौबत आई। एक बार एक गोपी ने कृष्ण को अपने घरमें माखन चोरी करते हुए पकड लिया तब इस चतुर चोर ने सफाई दी —

मैं जान्यो यह घर अपनो है या धोखेमें आयो।
देखतु हौं गोरसमें चींटी काढ़नको कर नायो॥

अब इसपर कैसे भरोसा करे? मामला यशोदा की 'इजलासे' मे पहुचा। वहाँ कृष्ण का बयान देखिए —

"मैया मैं नाही दधि खायो" ये "सबै सखा मिलि मेरे मुख लपटायो" "मैं बालक बहिअनको छोटो छीको किम बिध पायो?" इसने तो 'बडे बडे वकीलो के कान काट डाले। बादी मुकदमा हार गया, अभियुक्त दोष से, बरी हो गया। यशोदाने तग आकर हाथमे लाठी ली थी लेकिन 'डारि साट मुसुकाई' 'तबहि गहि सुतको कठ लगायो।' यशोदा भला और क्या करती?

ये है सूरके सयोग-वात्सल्य के कतिपय चित्र। लेकिन वात्सल्य में वियोगावस्था के मधुर दृश्य पेश करके सूरने उसके वर्णनको पूर्णता प्रदान की है, अक्रूर श्रीकृष्ण को लेने गोकुल आते है तब यशोदा का हृदय आशकाओमे धडकने लगा, उन्हे 'सुफलक सुत मेरे प्रान हरन को कालरूप ह्वै आयो' का अनुभव हुआ। वे चाहती थी —

'बस यह गोधन हरो कस सब मोहि बन्दी ले मेलो' किन्तु 'इतनाई सुख कमलनयन मेरी अखियन आगे खेलो'। लेकिन 'सारे सुफलक सुत' कृष्णको लेकर चले गए। तब यशोदा की क्या दशा हुई इसका वर्णन करते हुए सूर 'फूटि न गई तुम्हारी चारो कैसे मारग सूझे' और "यह छतिया मेरे कान्ह कुवर बिन् फटि न गई द्वै टूक" के साथ साथ 'धिक् तुम धिक् ये चरन् अहोमति अध बोलत उठि धाए' इन यशोदा के शब्दो मे वात्सल्य के साथ अमर्ष का सुन्दर रूप प्रकट करके सूर ने हिन्दी मे वात्सल्य के वियोग चित्रण को नवीनता प्रदान की। 'सदेसो देवकी सो कहियो' में यशोदा के सदेश में वात्सल्य में आशका, चिन्ता आदि का मनोहर मेल करनेकी सूरकी क्षमता की सराहना किए बिना नही रहा जाता। वत्सल की यह तीव्रता हिन्दी साहित्य में निसदेह पहली बार उपस्थित हुई।

वात्सल्यके साथ साथ माधुर्य के चित्रण में भी सूरदास ने कमाल हासिल किया। माधुर्य या मिठास भी प्रेमसे उत्पन्न होती है। यह तीसरे प्रकार का प्रेम है जिस में मित्रता तथा दाम्पत्य–प्रेम का समावेश होता है इसमें भी दाम्पत्य–प्रेम का मानवके हृदय से गहरा सम्बन्ध होता है जिसके चित्रणको साहित्य में 'शृन्गार' की सज्ञा प्राप्त है। इसके भी दो पक्ष होते हैं–सयोग एव वियोग। शास्त्रीय परिभाषामें इन्हे सम्भोग शृन्गार एव विप्रलम्भशृन्गार कहा जाता है। माधुर्यभाव की यह परम्परा सूरदासने जयदेव चण्डीदास एव विद्यापति से पाई यह पहले ही सूचित किया गया है। सयोग शृन्गार के सूरकृत वर्णनकी शुरूआत रूप-माधुरी से होनी चाहिए। रूप नेत्रोका विषय है, सुदर व्यक्ति वह है जिसके रूप की दर्शनीयता हमें उसकी ओर आकृष्ट करती है। इसी को 'रूप माधुरी कहते हैं।' सच्ची सुन्दरता वह है जिस में कृत्रिमता का नामोनिशाँ नही होता और जिसके दर्शनमात्र से विरोध

हरि मूदि लेन हैं कबहु अधर फरकावे-इहि अन्तर अकुलाइ उठे हरि जसुमति मधुरै गावै' की कमनीयता क्या कम हो सकती है? जसमतिके मनकी अभिलाषा सुनिए —

'कब मेरो लाल घुटरूवन रेंगे कब धरनी पग द्वैक धरै
कब हूं दत दूधके देखों कब तुतरे मुख बैन भरै'

क्रमसे यह अभिलाषा पूर्ण होती है और उसकी क्रीडाओंसे घर में आनन्द का साम्राज्य कैसे छा जाता है देखिए —

किलकत कान्ह घुटरून आवत
मनिमय कनक नदके आंगन मुख प्रतिबिम्ब पकरिबे धावत।
कबहु निरखि हरि आपु छाहको पकरन को चित चाहत।।

धीरे धीरे 'सोभित कर नवनीत लिए। घुटरून चलत रेनुतन मडित मुख दधिलेप किए' जैसे मधुर चित्र सूर पेश करते हैं। आगे चलकर —

सिखवति चलन जसोदा मैया
अरबराइ कर पानि गहावत डगमगाइ धरनि धरै पैया

यह चित्र भी पाठकोके सामने आता है और जब 'कहन लगे मोहन मैया मैया। पिता नद सो बाबा अरु हलधर सो भैया' मे 'अमरमुनिदुर्लभ' आनद की सृजन क्या आज भी घर घर में नही होता? यहा मनोविज्ञान के पारखी सूर ने यह भी ध्यान मे रखा है कि बच्चे पहले पहल पवर्ग के अक्षरोमे बोलना आरम्भ करते हैं क्योंकि ये ओठोंसे निकलते है, बालस्वभाव के कारण कन्हैया कभी कभी दूर, ठुमुकते चले जाते है तब स्नेहसे कातर मा पुकार उठती है 'दुरि खेलन जन जाहु लला रे मारेगी काहू की गैया।' भाषामे इतनी 'मिठास' सिवा सूरके अन्यत्र दुर्लभ है।

'साझ भई घर आवहु प्यारे' कहनेवाली यशोदा धीरे धीरे स्पर्धाके भाव को जगाकर कृष्ण को दूध पिलानेके लिए 'कजरी को पय पिवहु लला तेरी चोटी बढै' कहती है, कान्ह उसे मान लेते है किन्तु कुछ दिनो के बाद 'मैया कबहि बढेगी चोटी' यह पूछ भी लेते हैं। उनकी शिकायत है, बलभद्र की चोटी 'नागिनसी भुई लौटी' इसीलिए 'किति बार मोहिं दूध पिवत भई यह अजहू है छोटी' की देर उन्हें पसन्द नही। आगे चलकर वे दाऊ के विषय मे दूसरी शिकायत पेश करते है —

'मौसो कहत मोल को लीनो तो हि जसुमति कब जायो', इसके लिए तर्क भी है 'गोरे नन्द जसोदा गोरी तुम कत स्याम सरीर' बडा बढिया व्यग है, चुभता मजाक है। मोहन का मुख गुस्से से लाल होता है, वह रोने लगता है और माको 'हो माता तू पूत' यह आश्वासन देना पडता है। कन्हैया बडे हठी हुए, परले सिरे के माखनचोर बने, यह भी मनोविज्ञानके सिद्धान्तके अनुकूल ही है। 'प्रथम करी हरि माखनचोरी' तब ग्वालिन ने बालककी सराहना की। तब क्या था! हरि 'ग्वालनके सग विचार' करके चतुराई से माखन चुराने लगे। 'बासन फोरि के माखन खाइ डारि सब गोरस मैं' की बात

बिनु सूकर कूकर जैसे' तथा 'सूरदास' भगवत भजन बिनु जैसे ऊट खर भैसे' कहकर सूरदासने 'प्रतिकूलस्य वर्णन' का उदाहरण उपस्थित किया है। 'जाको हरि अंगीकार कियो। ताको कोटि विघन हरि के अभय प्रताप दियो' में 'रक्षिष्यतीति विश्वास' व्यक्त हुआ है। तथा 'जाको मनमोहन अग करै ताको केस नहिं सिरतें जगबैरे परै' में भगवान के 'गोप्तृत्ववर्णन' की गाथा कही गई है। 'गरब गोविंद हि भावत नाही,' 'छाडि मन हरिविमुखन को सग' में 'अनुकूलस्य सकल्प तथा' 'प्रतिकूलस्य वर्णनम्' का साक्षात्कार होता है। भक्तका कार्पण्य तथा उसकी दीनता 'मो सम कौन कुटिल खल कामी' जैसे मशहूर पदोमें पुरअसर हो उठा है। इष्टदेव के गुणोमें विश्वास तो स्थान स्थानपर 'ऐसे प्रभु अनाथ के स्वामी, सरन गयो को न उबारयो' जैसे शब्दो मे मुखर हुआ है। आत्मनिक्षेप तो पुष्टिमार्ग की अपनी विशेषता रही जो न केवल सूरसागर के विनय के पदो में अपितु 'अत्र तत्र सर्वत्र' अभिव्यक्त हुई है। सूरकी गोपियाँ तो 'आत्मनिक्षेप' के जीते-जागते उदाहरण हैं। सूर के जैसे सच्चे बैरागी के हृदयमे निकले हुए विनय के पद 'सेव्यसेवक भाव' का या 'दास्यभक्ति'का रूप स्पष्ट करते हैं। विनयके सूरकृत पदोमें बडे ही लुभावने साङ्ग रूपक पाये जाते है जो सूरकी कलाचातुरीके परिचायक है। 'अब हौं नाच्यो बहुत गोपाल' 'काम क्रोध को पहिरि चोलना, कठ विषयकी माल, तृसना नाद करत घट भीतर नाना विधि दै ताल' अथवा 'भवअबुनिधिमें कृपासिन्धु मुरारि' वाले रूपक में 'नीर अनन्त गम्भीर माया लोभ लहरि तरग। लिए जात अगाध जल में' व 'गहे ग्राह अनग' में सूरने दर्शन एव कविता का अनूठा मेल उपस्थित किया है।

'विनय' के पदो के बाद 'बालकृष्ण' के पदो मे आते ही सूरदास के अनुपम कवि होने का पता चलता है। बालक कृष्ण के चित्रण मे सूरने जो कमाल दिखाया है उसके कारण हिन्दी साहित्य सही अर्थों में श्रीसपन्न बना है। बालचरित्र वास्तव में सूर के काव्य की आत्मा है। यह वह प्रेम है जो बडे छोटोसे करते हैं, उसीको वात्सल्य कहा जाता है। वात्सल्य को इसकी पदवी तक पहुचाने का कार्य साहित्य मे सूरदासने किया है। इस क्षेत्र में उनसे न तुलसी स्पर्धा कर सकते है, न हिन्दी का कोई भी अन्य कवि, उनके समकक्ष रखा जा सकता है। श्रीकृष्ण थे वसुदेव देवकी के पुत्र किन्तु पले नन्द-यशोदाके घर, ग्वालिनो के साथ। अहीरोकी बस्ती में पला हुआ यह राजकुमार समस्त गावके आनन्द की मूर्ति था। कोई उन्हें कन्हैया कहता था तो कोई माधव। किसीके लिए वे थे नन्दनन्दन, तो किसीके लिए गोपाल या मोहन। कोई अचरज नही कि गोकुल के सब लोग 'सुन्दरताको रग। छिन छिन माह परति छवि और कमलनयन के अग' में दग रहते थे। पुत्रजन्म के समय आनन्दोत्सव मनाना, बधावे बजाना उसका कनछेदन जैसी लोक रीतियोका वर्णन करके सूर ने मनोविज्ञान की सुन्दर सुरक्षा की है। कोई अचरज नही कि यशोदा 'कहाँ लौ बरनों सुन्दरताई' कहते कहते अघाती नही थी। यशोदा की—

> दुध दंत दुति कही न जाति अति अद्भुत एक उपमाई।
> किलकत हंसत दुरत प्रकटन मनो घनमें बिज्जु छपाई।।

यह अनुभूति क्या मानवके इतिहासमें कभी पुरानी होगी? यशोदा कृष्णको 'मेरे लालकी आउ निदरिया' कहकर पालने में झुलाती हुई नजर आती है। कृष्ण आख मूद लेते है। 'कबहु पलक

जाता है, उसका सुत हुआ कमल और उसका सुत माने ब्रह्मा, उनकी पत्नी या पत्नीका अभिप्राय सरस्वतीसे है, इसका अर्थ हुआ वाणी-बोली या बात। संक्षेप में दृष्टिकूटो की परम्परा का निर्वाह सूरदासने कुशलतासे किया है।

'सूरसागर' सूरदास की कीर्ति का अक्षय आधार है। सूरसागर के पदोने भक्ति को भव्य एवं उदात्त रूप प्रदान किया। वास्तव में सूरदास ने जिस काल मे काव्यका सृजन किया वह थी ईसाकी पन्द्रहवीं एवं सोलहवीं शताब्दी। राजनीतिक दृष्टिसे यह काल मुगलोके शासनके उत्कर्ष का काल है सही किन्तु हिन्दु जनता उन दिनो नैराश्यसे कुण्ठासे ग्रस्त थी, विवश बनी थी। धार्मिक दृष्टिसे भी वह दबोची गई थी, मन्दिरोकी सुरक्षाकी बात छोड दीजिए, अपनी बहू-बेटियो की रक्षा करनेमे भी असमर्थताका अनुभव कर रही थी। यही विवशता 'अब के राखि लेहु भगवान,' 'नाथ अनाथनि ही के संगी' जैसे सूरके पदोसे स्पष्ट होता है। इनमे तात्कालीन समग्र हिन्दु समाज का हृदय चीख रहा है। भगवान् की कृपासे अतिरिक्त और क्या सहारा था? सूरने जनताको परमात्मा भक्त बननेका उपदेश दिया क्य कि उसीकी कृपासे लगडे भी पहाड लाघ सकते है और गूगे बोल सकते है। भगवान् के दरबारमे पहुचकर ऊच-नीच भेद को तिलाजलि दी जा सकती है। 'जाति गोत, कुल नाम गनत नहि रक होइ के रानौ' की समता भक्ति के प्राङ्गण मे स्थापित हो सकती थी। उसी कार्य मे सूर लगे रहे वे ज्ञानी भक्त थे जगत् को भगवान के सत् स्वरूपका अविर्भाव मानते थे, उनकी आखोमे समूचा ससार भगवान् कृष्णकी लीला थी, 'हरिरेव जगत्, जगदेव हरि' यही उनकी अनुभूति थी। इस भगवानका वश मे करने का उनके मन मे सर्वोपरि उपाय था उनसे अनन्य प्रेम करना उनके आराध्य थे माखनचोर एव गोपीजनवल्लभ कृष्ण। इनकी भक्ति की उमग में आकर, इनके प्रति प्रेमके आवेग मे विव्हल होकर वे गाया करते थे।

वैसे सूरसागर मे श्रीभागवतकी कथाका सिलसिला रखा गया है किन्तु दशम स्कन्ध की लीला के वर्णन मे उनके चित्तकी वृत्ति अधिक उल्लसित है और कृष्णजन्मसे लेकर मथुरा जानेकी घटनातक का वर्णन विस्तार से किया गया है। जैसा कि पहले ही बतलाया गया है, सूरकाव्य में प्रेमतत्व प्रधान है। प्रेम की कई प्रकार है, छोटे बडोसे, नौकर मालिकसे, सेवक स्वामीसे प्रेम करते है। यह वह प्रेम है जो हम अपने मा-बापसे करते है, भक्त भगवानसे करते है। इसीका नाम है विनय जिसका मतलब है विशेष प्रकारसे झुकना। इस तरह के झुकनेसे आदमी तरक्की करता है। सस्कृत मे कहा गया है 'प्रणमति उन्नतिहेतो'। व्यवहार मे भी इससे लाभ होता हैं। उर्दू कविने कहा था 'आजिजी झुकाती है सरकश की गर्दन को'। भक्त की आखो मे भगवान तो सर्वशक्तिशाली होता है, उसके सामने 'सर झुकाकर नाक रगडने' मे भला कौनसी कमी है? इसीलिए भक्तिकाव्य मे विनय के उद्गारोको बडा महत्व है, विनय को मनुष्य तथा परमात्मा के बीच का 'टेलिफोन' कहा जाता है और वह सही भी है। वैष्णव सम्प्रदायके अनुसार विनय मे अपनेको अति तुच्छ या नाचीज़ समझना तनिक भी अभिमान या अहकार न रखना, देवताके गुणो मे अटूट विश्वास रखना आदि का अन्तर्भाव होता है। इष्ट देवताके अनुकूल गुणोका बढावा देना, प्रतिकूल गुणोका त्याग करना, देवता की रक्षण करनेकी शक्तिमें विश्वास रखना, इष्ट देवताने औरोका जो रक्षण किया उसका गुणगान करना, उसके सामने अपने पापोको स्वीकार करना तथा अपनेको उसीके भरोसे छोडना याने तन-मन-धनसे अपनेको समर्पित करना इन छः बातोको 'षडविधा शरणगति' में रखा गया है। सूरके विनय के पदो में इन सभी का अन्तर्भाव हुआ है। 'भगति

चपला चमकि चहू ओर,' का वायुमण्डल सूर का अपना है। जयदेव सीधे 'राधामाधवयोर्जयन्ति यमुनाकूले रहम्केलय:' कह देते हैं, सूरदास —

> **' गए बन घन और नवल नंदकिसोर नवल राधा, नए कुंज भारी**
> **अंग पुलकित भए, मदन तिन तन जए '**

में उसी परम्पराका निर्वाह करते है, किन्तु 'सूर प्रभु स्यामा स्याम बिहारी' मे उसे परिणत करके उसकी आध्यात्मिकता को खोने नही देते। मतलब, सूरदास ने दोनो परम्पराओ से जो कुछ पाया उसे सवार कर भाषा में रखा और उसे जनसाधारण के मानस में प्रतिष्ठित किया। There is nothing that he did not touch and did not adorn उक्ति सूरदास पर पूर्ण रूप से लागू होती है।

सूरदास के नामपर अबतक २५ ग्रन्थोका पता चला है किन्तु सूरसारावली, साहित्यलहरी और सूरसागर ये तीन ही सौ फी सदी प्रामाणिक माने जा सकते है। सूर सारावली न तो सूर सागर की भूमिका है, न उसका साराश। इसमें भागवत की कथाका निर्वाह सूरसागर से भी अधिक सावधानी से किया गया है। इसका आधार है पुरूषोत्तम सहस्रनाम। मगलाचरण के प्रारम्भ के 'खेलन यह विधि हरि होरी हो होरी हो वेद विदित यह बात' शब्दो से पता चलता है कि यह ग्रन्थ होली गान के रूप में लिखा गया जो आगे चलकर 'आज्ञाकरीनाथ चतुरानन करो सृष्टि। होरी खेलन की विधि नीकी रचन रचै अपारै' में स्पष्ट होता है। 'गुरू परसाद होत यह दरसन सरसठ बरस प्रवीन' के आधारपर कहा जाता है कि इसकी रचना सवत् १६०२ में हुई थी। याद रहे कि इसी वर्ष अष्टछाप की स्थापना हुई थी, जिससे सेवा प्रणालीमे इस ग्रन्थ का विशेष महत्व है।

'साहित्य लहरी' सूरदास के दृष्टिकूट कहे जानेवाले ११८ पदो का सग्रह है। इन पदोका सग्रह सूरदास के जीवन काल में ही हुआ था। इसकी रचना सूरदास ने सस्कृत के रीतिकाव्य की आलंकारिक और नखशिख शैली में की है जिससे सूरदास के काव्यमर्मज्ञ होनेका प्रमाण मिलता है। संस्कृत साहित्य में कालिदास ने शिव-पार्वती की प्रणयलीलाओंको और जयदेव ने राधा-माधव की प्रणय-क्रीडाओंको जिस उन्मुक्त ढगसे चित्रित किया है वही ढग यहा अपनाया गया है। फिर भी सूरदास ने इस वर्णन में भी भक्त हृदयकी मर्यादाको अक्षुण्ण रखने मे सफलता पाई है जिससे कूटशैलीका प्रौढ एव भव्य रूप दिखाई देता है। राधा ही इसकी नायिका है जिसके सौन्दर्यका नखशिख वर्णन सूरदास ने 'अद्भुत एक अनूपम बाग' में रूपकातिशयोक्ति की सहायतासे किया है। कूटो में चमत्कारो को प्रधान स्थान देना आवश्यक होता है। प्रिया-प्रियतमकी केली सबके लिए खुली नही हो सकती, कतिप्रिय अन्तरग व्यक्तियोको ही प्रवेश मिल सकता है, वे ही इसके आस्वाद के अधिकारी है। इसीलिए वस्तु को अर्थालकारो या शब्दालकारोसे छिपाना पडता है ताकि ऐरा-गैरा इसमें घुस न पावें। 'अद्भुत एक अनुपम बाग' में अर्थालकारका चमत्कार है, तो 'सारग सारग धरहि मिलावहु' में सारग शब्द क्रमश सखी, कृष्ण, आकाश, विष्णु, कामदेव, रात्रि, चद्र, कमल, भ्रमर, हरिण, कुरग, अलि आदि अर्थोमें प्रयुक्त हुआ है। इसी प्रकार 'एक स्वरमें' चन्दमाके लिए दधि सुत याने उदधि-सुत छ' बि के लिए तीन 'बि' 'बि' को प्रयुक्त किया गया है। कूट शिल्पो में अर्थवक्रता लानेके लिए शब्दोकी योजना की जाती है। उदाहरण के लिए दधिसुत– 'सुत पतनी न निकासत,' इस में दधिको ध्वनिकी समीपतासे उदधि समझा

उन्होने अपने एकनिष्ठ प्रेम के बलपर भगवान् को वश में कर लिया। 'गुन-गन अगम निगम' जिसको प्राप्त नही कर सकते 'ताहि जसोदा गोद खिलावै' जैसी उक्तियाँ भी पुष्टिमार्ग की परिचायक है किन्तु यह भूलना अनुचित होगा कि सूरदास तत्वचिंतक नही थे, वे एक सच्चे भक्त थे। उनकी कृतियोंमें न पुष्टि शब्द पाया जाता है, न वल्लभाचार्यकी मान्यताओ का ज्यो-का-त्यो अनुवाद। "अच्छर अच्युत अविकार है, निराकार है जोई। आदि अन्त नहिं जानियत, आदि अन्त प्रभु सोई" जैसी निर्गुण छबि भी सूर में देखी जा सकती है। 'माधौ जू, यह मेरी इक गाय' तथा 'हरि तुम माया को बिगोयौ' जैसे पदो में शाकर दर्शनकी तरह मायाका भी सूरने वर्णन किया है। 'नमो नमो हे कृपानिधान' टेकसे शुरु होनेवाले पद में उन्होने विद्यामायाका भी वर्णन किया है। 'यह ससार सुवा-सेमर ज्यो सुन्दर देखि लुभायो' कहनेवाले सूरदास ससार को 'बादर छाहे' की तरह नश्वर मानते हुए भी दिखाई देते हैं।

सबसे बडी बात है सूर द्वारा स्थापित राधा की प्रतिष्ठा जो भागवत में नही थी। वल्लभ सप्रदायमें 'राधा' का प्रवेश विठ्ठलनाथजी के जमाने में हुआ। राधाको भगवान की आल्हादिनी शक्ति मानने की परम्परा चैतन्य महाप्रभु के प्रभाव मे आनेवाले जयदेव, विद्यापति और चण्डीदास की है, भागवत की नही। यह वह परम्परा है जिस मे जयदेव के 'विलास कलासु कुतूहलम्' का महत्व है, हरिके स्मरण के साथ उसकी विलास कलाए भी काम्य है। यहा कला का अर्थ है वह साधन जिसके द्वारा 'लियते परमानन्दे'[1] कि स्थिति पैदा होती है, जिसकी सहायतासे साधक के चित्त में हरिके स्वरूपसे सपृक्त होनेकी चाह प्रकट होती है, चित्त में 'स्वरूपारोहित्व'[2] सम्भव है। सूर सगुन लीला पदगावै' में लीला का अभिप्राय इन विलासो से है। यही जयदेव के सूरपर प्रभावकी बात आती है। जयदेव ने अगर श्रीकृष्ण द्वारा राधाको हृदय में धारण किए जाने तथा अन्य ब्रजनारियोको छोडने की बात उठाई है तो सूर भी कह उठते है

> **राधा प्यारी सग लिए भए अन्तर्धाना।**
> **गोपिन हरि देख्यो नहीं, तब सब अकुलाई॥**

मतलब, सूरदासने माधुर्य भक्तिमे जयदेव-चण्डीदास और विद्यापतिसे बहुत कुछ पाया। जयदेव के 'चदनचर्चित नीलकलेवर पीतवसन वनमाली', जिस तरह वसन्त में रास खेलते है, उसी तरह सूर के 'नित्यधाम बृन्दावन में सदा बसते है श्याम। वहाँ सदा हर्ष है नव पल्लव है, नव कोकिल है, नव कमल महा नव जन रसाल' भी है। भागवत की रासलीला शरदऋतु में हुई थी इसे यदि याद रखें तो परम्पराकी भिन्नता स्पष्ट होगी। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने उचित ही कहा[3] भागवत परम्परा की रासलीला शरद-पुर्णिमा को हुई थी, गीत गोविन्द परम्परा का रास वसन्तकाल में। फिर भी सूरदास जयदेव के अनुवादक नही माने जा सकते। 'मेघैर्मेदुरमम्बरं वनभुवः श्यामास्तमालद्रुमैः' का प्रभाव सूरदास के गौड मलार राग में गाए गए 'गगन घहराइ जुरी घटा कारी' पद पर अवश्य है किन्तु 'पवन झकझोर,

---

१ विश्रान्तिर्यस्य सभोगे सा कला ना कला मता। लीयते परमानन्दे ययात्मा सा परा कला॥
—क्षेमीश्वर का कला विलास।

२ 'कलयति द्रष्टु. चित्त स्वरूपारोहित्वन्त विद्धाति इति कला'— अभिनवगुप्त काला तन्त्रालोक।

३ मध्यकालीन धर्मसाधना, पृ १३५

यह पद गाकर नंदनंदन के प्रति अपनी अविचल निष्ठा व्यक्त की और सिवा उनके मन में किसीको जगह ही नही है यही बात सच्चे भक्त कविके लहजे में कही। सम्राट अकबर उनका लोहा मान गए।

सूरदास और तुलसीदास की भेंट हुई थी इस विषय मे यद्यपि विवाद नही है, फिर भी समय एवं स्थल के सम्बध में बडा मतभेद है। बाबा माधवदास के मूल गुसाई चरित्र में[1] बतलाया गया है कि यह भेंट गोस्वामी विठ्ठलनाथकी जगन्नाथपुरी की यात्रा मे कामतानाथ पर्वतपर सवत् १६१६ मे हुई थी। कतिपय विद्वानोके मतमें हिन्दीके इन दो महाकवियोंका मिलन सूरदास जहा निवास करते थे उस पारासोली गाव में सवत् १६२६ याने सन् १५५६ मे सपन्न हुआ जब तुलसीदास ब्रज पधारे थे।

भक्तवर सूरदासने बडी लम्बी आयु पाई थी। पुष्टिसप्रदाय के अनुयायियोंके कथनानुसार वे विठ्ठलनाथजीके समस्त ठाकुरोंके छप्पन भोग के महोत्सव तक यान सवत् १६४० याने सन् १५८३ तक जीवित थे जिससे उनकी आयु ११० वर्षकी साबित होती है। श्रीमद्भागवतके अणुभाष्यकी भूमिकासे पता चलता है कि सवत् १६२८ मे अकबर और सूर की भेट मथुरा में हुई थी और बाद में सूर चले बसे। सूर निर्णय मे उन्हे सवत १६६० तक जीवित माना गया। फिर भी यह निश्चित है कि पुष्टिमार्ग में जो तन-धन तथा मन से तीन प्रकार की कृष्ण की सेवा विहित है उस में से मानसी सेवाकी तन्मयताके बलपर सूर ने अनूठा अधिकार पाया था और उनके अतके समय गोस्वामी विठ्ठलनाथने 'पुष्टिमारग को जहाज जात है सो जाको कछु लेनो होय सो लेऊ' यह कहकर उनकी सराहना की थी। बतलाया जाता है कि उस अवसरपर उनके सहयोगी चतुर्भुजदासने उनके द्वारा महाप्रभु वल्लभाचार्यके यशके न गाए जाने की बात उठाई थी, इसके उत्तर मे 'मैने भगवान् और महाप्रभु मे कोई अन्तर नही समझा' यह भाव व्यक्त करनेवाला—

भरोसो इन दृढ़ चरनन केरो
श्रीवल्लभ-नख-चद्र छटा बिनु सब जग मांहि अधेरो।
साधन और नहीं या कलिमें जासों होत निबेरो।
सूर कहा कहि दुबिध आंधरो बिना मोल को चेरो॥

यह पद गाया और अपनी गुरू-भक्ति को शब्द रूप प्रदान किया। अन्तिम पद "खजन, नैन रूप रस माते' मे भी अपने नेत्रोके 'अजन गुन' में अटके रहने और 'नतरू अबै उडि जाते' कहते कहते इस भक्तके प्राणपँखेरू उड गए।

इस प्रकार सूरदास पुष्टिमार्गमें दीक्षाप्राप्त थे और बादमें 'पुष्टिमार्ग के जहाज' कहलाए। यह भी सही है कि "जापर दीनानाथठरै, हरिकी कृपा जा पर होई" जैसे पदोमें पुष्टिमार्गीय पद्धतिके अनुसार "अनुग्रह" को सर्वाधिक महत्त्व दिया गया है और सूरकी गोपियो का व्यक्तित्व पुष्टिमार्गीय भक्ति भावना के आधार पर सगठित हुआ है क्योंकि गोपियोने अपनेको पूर्णतया भगवान् पर छोड दिया था और

१ सोलह सो सोलह लगे कामदगिरी ढिग बात।
शुचि एकात प्रदेश मह आये सूर सुदास॥

विद्वान भक्तका अन्धे एव देहाती भक्तसे मिलन हुआ। इसने सूरदस के जीवन को बदल डाला। वल्लभाचार्यजीने भागवत के 'पोषण' नदनुग्रह के आधारपर सूर को बालक कृष्णकी लीला देखनेकी दिव्य दृष्टि प्रदान की, 'सूर ह्वै के घिघियात काहै कु है कुछ भगवल्लीला वर्णन करौ,' कहकर सूरदास की दीनताका भाव नष्ट कर दिया। तब सूरदासने आचार्य वल्लभ के कन्हैया को भक्तिकी तीव्रताके साथ साथ शब्दचातुरी के बलपर इस तरह बांधा कि व्रजबाल.अं.के आगन में युग-युगान्तर पूर्व नाचनेवाले गोपाल साधारण जन-जनके मानसमें नाचने पर बाध्य हुआ, यह नर्तन अभीतक चल रहा है और चलता रहेगा। यह घटना सूरदासकी आयुके ३१ वे वर्षमें घटी।

बाद मे गिरिराज पर्वतपर वल्लभाचार्यजी की प्रेरणासे जो मन्दिर बनवाया गया उस में पुष्टि-सम्प्रदाय के प्रमुख ठाकुर के रूप में श्रीनाथजी की स्थापना हुई और उनकी सेवा के लिए सूरदास एक प्रमुख कीर्तनियाके रूप में नियुक्त हुए। स्वाभाविक है कि कीर्तनका यह क्रम ही सूरदास की रचनाका मुख्य प्रेरणा स्त्रोत बना। स्वय श्रीवल्लभाचार्य सूरदास की भक्ति एव कवित्वशक्तिसे प्रभावित थे। वे उसको 'सूर-सागर' ही कहने लगे सभव है कि इसी आधारपर सूरकी प्रमुख रचना को 'सूरसागर' की सज्ञा प्राप्त हुई हो।

श्रीवल्लभाचार्यके बाद पुष्टिसम्प्रदायका आचार्यत्व उनके कनिष्ठ पुत्र गुसाईं विठ्ठलनाथके हाथ में आया। इन्होंने श्रीनाथजीकी सेवाप्रणाली को पूर्णता प्रदान की, श्रीनाथजीकी महिमा को और ठाठ-बाँट को बढावा दिया, मन्दिरमे भगवान् की ८ वर्षोंकी ८ झाँकियोंका विधान किया और ८ कीर्तनियोंकी 'अष्टछाप' की स्थापना की। इसमें उन्होंने अपने पिताके चार शिष्योंके सूरदास, कुम्भनदास, परमानन्ददास और कृष्णदास के साथ साथ अपने चार शिष्योंका गाविन्द स्वामी, छीतस्वामी, चतुर्भुजदास और नन्ददास का अन्तर्भाव किया। ये सभी कुशल कवि होनेके साथ साथ सगीतके मर्मज्ञ थे। सप्रदाय मे ये 'अष्टसखा' के नाम से मशहूर है।

श्रीनाथजीका कीर्तन करते हुए सूरने सहस्त्रो पद बनाए जिससे उनकी ख्याति सर्वत्र फैल गई। तत्कालीन भारत सम्राट अकबरने अपने दरबारी गायक तानसेन से सूरदासका पद सुना और सूरदाससे मिलना चाहा, मथुरा मे भेट हुई जिसका वर्णन 'अष्टसखानकी वार्ता' में मिलता है। चूकि अकबरका सवत् १६२३ याने सन् १५६६ मे मथुरा जाना इतिहास सिद्ध है, मानना पडेगा कि यह भेट सूरदासकी वृद्धावस्था में हुई। इस समय उनके मुखसे 'मना रे तू कर माधवसो प्रीत' यह मधुर पद सुनकर सम्राट अकबर उनके कायल हुए। बाद मे उन्होंने अपने विषयमें कुछ सुनानेको कहा[1]। किन्तु सूरदास ठहरे उच्च कोटिके भक्त जो 'प्राकृत जन गुनगाना' को खता मानते थे। 'सन्तन कहा सीकरी सौ काम' में विश्वास रखते थे। अकबर के प्रश्न के उत्तर में उन्होंने——

नाहिन रह्यो मनमें ठोर
नंदनंदन अछत कैसे आनिए उर और ॥
स्याम गात सरोज आनन ललित अति मृदु हास।
'सूर' ऐसे रूप कारन, मरत लोचन प्यास ॥

---

१ 'अष्टछाप' (सूरदासकी वार्ता) के सपादक धीरेन्द्र वर्मा

सूरदास की हिन्दी साहित्य को देन

डा० मो. दि. पराड़कर

हिन्दी साहित्य मे सूरदास के नाम से प्रसिद्ध कवियो मे अष्टछापी सूरदास, सूरदासमदनमोहन और सूरदास बिल्वमगल तीनो विख्यात है। सच बात तो यह है कि "सूर" शब्द हिन्दी मे अधे आदमी के लिए रूढ हो चुका है और अगर वह व्यक्ति कवि हो तो तुरन्त कवि सूरदास कहलाता है। यह रूढी जिस महान् कवि की प्रेरणा देनेवाली कविता के बलपर प्रचलित हुई, जिसने हिन्दी साहित्य में अथाह सौन्दर्य का सागर भर दिया और जिसके कारण "सूर सूर तुलसी शशि" वाली उक्ति साहित्य कोविदो मे बहुचर्चित हुई वह अष्टछापी सूरदास ही है इस में कोई सदेह नही है।

मानी हुई बात है कि ये सूरदास बहलोल लोदी के समय मे जनमें थे और अकबरके समय तक जीवित रहे। इनके जीवनवृत के सम्बन्ध में जानकारी पानेका एकमात्र साधन है पुष्टिसम्प्रदाय का वार्ता साहित्य जिसे पूरी तौरसे अप्रामाणिक नही माना जा सकता। इसके आधारपर कहा जा सकता है इनका जन्म सीही नामके गाव मे एक निर्धन परिवार में हुआ था। सूरदास के गुरू-पौत्र यदुनाथजी के 'ततो वृजसागरमें सारस्वत सूरदासोऽनुमूहित' इन शब्दों के आधारपर इन्हे सारस्वत ब्राह्मण ही माना जाना चाहिए। इनकी जन्मतिथिके सबन्ध में पुष्टि-सप्रदाय के 'सो श्री आचार्यजी सो दस दिन छोटे[1] हुते' को अविश्वसनीय मानने का कोई कारण नहो दिखाई देता। यहा आचार्य का अभिप्राय पुष्टिमार्गके सस्थापक श्रीवल्लभाचार्यजी से है जिनकी प्रामाणिक जन्मतिथि है वैशाख कृष्ण ११ सवत् १५३० याने १४७३ है। अत सूरदास की जो आचार्य द्वारा पथ में दीक्षित हुए थे– जन्मतिथि वैशाख शुक्ल ५ सवत् १५३० सन् १४७३ ही सिद्ध होती है। शुरूसे ही अभावो में पले हुए सूर जनमसे अन्धे भी थे। इसके लिए समकालीन श्रीनाथ भट्ट जैसे व्यक्तियोके कथन[2] के साथ साथ जनमअन्ध कर्यो, 'करम हीन जनम को अधो मोते कौन नकारो' जैसे कविके कई उद्गार प्रमाणके रूप में उपस्थित किए जा सकते है। इसके कारण वे परिवार के वात्सल्यसे भी वन्चित रहे। उनपर बचपन में ही घर छोडनेकी नौबत आई और घूमते घूमते वे मथुरा में भगवान कृष्ण के जन्मस्थान के निकट गौघाट रूनकता आए और वही बस गए। शुरूसे ही वे ससार से विरक्त और परमात्माकी ओर उन्मुख रहे और आयुके अठारहवें वर्षसे ही इनके मधुर कण्ठ से कविताका सोता फूट पडा था जिसने लोगो के मनमें उनके लिए 'भावभगति' पैदा की थी। 'चरनकमल बन्दौ हरि राई। जाकी कृपा पगु गिरि लघे अधेको सबकुछ दरसाई।' और हमारे निर्धनके धनराम जैसे विनयक पदोकी रचना हुई थी। सयोग से अडैल से गोकुल जाते हुए पुष्टिमार्ग के सस्थापक वल्लभाचार्यजी गौघाट पर उतरे और

१ 'निजवार्ता' श्री गोकुलनाथ

२ 'जन्मांधो सूरदासभूतें' –सस्कृत मणिमाला

फिर घर-घर में पकवान मँगाया गया, दूध-माखन लाया गया। गरज यह कि जमुनातीरे पिकनिक का समां बँध गया। काश ! उस पिकनिक में मैं भी होता !

यहाँ तक मैंने बानगी के तौर पर सूर की एक लीला लेकर उसकी बुनावट को परखने का प्रयास किया। विस्तार भय के कारण कई अन्य तत्त्वों का विचार नहीं किया जो इन लीलाओं की दृक्-श्राव्य (ऑडिओ विजुअल) प्रभविष्णुता संकेतित करते हैं, जिनमें राग-तालमिश्रित संगीत सर्वप्रमुख है। इन लीलाओं की बुनावट को देखकर ऐसा लगता है कि ये मात्र पदों का संग्रह नहीं है, बल्कि नाटक के समीप पड़नेवाली संगीत सम्बाद अभिनयप्रधान और इसी कारण लोक-तत्त्वानुगामी रचना-पद्धति के अन्तर्गत आती हैं जिसका क्रमिक विकास आज ठीक ठीक समझ नहीं पड़ता। मुझे लगता है कि अन्यान्य लीलाओं की बुनावट का ढंग 'कालीदमन लीला' जैसा दिखाई पड़ते हुए भी बहुत कुछ अलग है। यदि कृति के अन्तर में पैठकर शब्द के बहु-आयामी (मल्टी डायमेन्शनल) प्रयोग का परीक्षण किया जाएगा तो सम्भवत: बहुत कुछ ऐसा उपलब्ध हो सकेगा जो विचारों के बाह्यारोपण के इस ज़माने में या तो अचीन्हा रह गया है या भक्त-कवियों के सन्दर्भ में आध्यात्मिक कुहासे में खो गया है। यही कारण है कि सूरदास का कृतित्व अध्येताओं के सामने एक चुनौती है। सूरसागर में अवगाहन कर यदि यही खोज पाने का अवसर मिले कि भक्ति कविता की आदि प्रेरणा है, अथवा कविता ही भक्ति का आदर्श परिभाषित करती है, तो भी बहुत बड़ी बात होगी।

न श्रीकृष्ण फेंट छुडाकर कदम्ब पर चढते और न सखाओ के चिढाने पर **'पीताम्बर काछे कूदि परे दह मैं भहराइ'** (१०/५३९) यह समूचा 'बिल्डिंग अप' केवल कृष्ण को काली तक पहुँचाने के लिए किया गया है।

सूर की लीलाओ का आलेखन (सिनेरियो) गतिमयता का चित्रीकरण है। उसका स्वरूप दृष्य है इसीलिए वह आधुनिक चलचित्र के टेकनिक की भाँति है जिसमें हर फ्रेम का, उसके कॅम्पोजीशन का महत्व है। हर फ्रेम में कॅमरा का कोण बदल जाता है तो परिप्रक्ष्य ही नया होकर आता है।

डरे हुए कृष्ण को सुलाने के बाद फेड आउट। फिर सुबह का फेड-इन। यशोदा दैनन्दिन कार्य में मग्न। कट-टु नारद-कस वार्तालाप। डरा हुआ कस और मजा लूटते नारद। दूत का भेजा जाना। कट-टु श्री कृष्ण, सोचते हुए। खेलने चले जाना। फिर कट-टु नन्द। घर में घुसते ही छीक। दूत का नमक-मिर्च लगाकर कस की आज्ञा सुनाना। नन्द के भयत्रस्त मुख का क्लोजप। उधर अन्त पुर में यशोदा बेहाल। कट-टु गेंद का खेल।

इक मारत, इक रोकत गेंदहिं, इक भागत करि नाना रग।
मारि भजत जो जाहि, ताहि सो मारत लेत आपनौ दाउँ॥१०/५३३॥

इन दो पक्तियो में कितने छोटे छोटे दृष्य परस्पर में गुथे है। तात्पर्य यह कि सूर का माध्यम शब्द अवश्य है, परन्तु वह चित्रमूलक है। शब्द की पुनरुक्ति भी सर्वत्र है, लेकिन चित्र के माध्यम में वही प्रभावकारी बन जाती है, क्योकि दृष्य वही है मगर हमारे देखने का स्थान बदल जाता है। चित्र की दृष्टि से, तब सब कुछ बदल जाता है।

'हिंदी साहित्य की भूमिका' में पडित हजारीप्रसाद द्विवेदी ने सूरदास के विषय में बड़े पते की एक बात कही है, 'सूरदास वय प्राप्त बालक थे।' (पृ १८ आठवी आवृत्ति) सूर का 'बालकपन' सतत जिया किया और उत्फुल्लता बिखेरा किया। वह 'बालकपन' था, इसीलिए इस लीला के समापन के क्षण में यशोदा की डाँट खाकर कृष्ण कहते है ––

कस कमल मँगाइ पठए तातौं गयउँ डराइ।
मैं कह्यौ निसि सुपन तोसौं प्रगट भयौ सु आइ॥

ग्वालो के साथ खेलता हुआ मैं आया यमुना तीर। किसी ने ढकेलकर 'डारि दीन्हौं कालिया-दह नीर।' जब साँप नें डाँटकर पूछा 'किन पठायौ तोहि?' तो मैं डर गया और 'मैं कही नृप कस पठायौ, कमल-कारन मोहि।' बस, उसने डरकर कमल दे दिए, मुझे पीठ पर चढा लिया और बाकी तुमने देखा ही है, मुझसे क्यो पूछती हो? (१०/५८०)

उसके बाद का मास्टर स्ट्रोक यह ––

ब्रज बासिनिसौं कहत कन्हाई।
जमुना-तीर आजु सुख कीजै, यह मेरें मन आइ॥१०/५८१॥

वही नन्द-यशोदा और ब्रजवासी कृष्ण के फूल तुड़वाकर आने के बाद यही सोचते हैं

बड़ी बात भइ कमल पठाए, मान हुँ जल तें ल्याए ॥१०/५८८॥

मैंने अभी अलौकिकता का उल्लेख किया था। अलौकिकता का दर्शन कराना सूर के लीलागान का एक मनोहारी तत्त्व है। इसका प्रयोग वे अनपेक्षित स्थान पर भी करते हैं और बराबर अपना मुद्दआ जमाते हैं। सोते हुए साँप को जगाना मृत्यु को निमन्त्रण देना है, परन्तु श्रीकृष्ण ने 'पूछ पर लात दै, अहि जगायौ' (१०/५५२)। सकट को झेले इसमें भी पौरुष है, पर वह दैवी पौरुष है जो सकट की अनिवार्यता समझ ले, उसके घर पहुँचे, उसके बीवी-बच्चों के सामने उसकी पूछ पकड़कर रीढ़ की हड्डी तोड़ दे। सूर सुझाते हैं, कि ऐसा पौरुष ऐश्वर्य का प्रताप है।

श्रीकृष्ण काली के प्रत्येक फन पर नाचते हुए अवतीर्ण होते हैं। उनकी दृष्टि जाती है प्रभु के श्रीचरणों की ओर और सूर का लीलागान थम जाता है, कथा पीछे छूट जाती है। विनय के पदों मे एक विख्यात पद आता है

चरन-कमल बन्दौं हरि राइ।
सूरदास स्वामी करुनामय, बार-बार बन्दौं तिहिं पाइ ॥१/१॥

सूर इसीका आवर्तन करते हुए गा उठते हैं

कालिनाग के फन पर निरतत, सकर्षन को बीर।
लाग मान थेइ-थेइ करि उघटत, ताल मृदग गँभीर ॥१०/५७५॥

यहाँ घिघियाना नही है, अन्तर का उत्साह है जो हृदय मे छलक रहा है, यह वह गुण है जिसे चखकर गूगा बोलने लगा है।

सूर की लीलाओं मे एक सरचनात्मक सूझ-बूझ यह है कि कवि प्रसग का साभिप्राय निर्माण (बिल्डिग अप) करते समय बडी सूक्ष्म बुद्धि से काम लेता है। फलस्वरूप एक अबूझ सहजता बनी रहती है। यही नही, नायक कृष्ण के प्रति माधुर्यसिक्त श्रद्धा जगाती है। सूर की भक्ति पद्धति की वह पहली शर्त है। इसका बडा ही मनोरम उदाहरण वह प्रसग है जब श्रीकृष्ण चिन्ता के अथाह सागर मे डूबते-उतराते माता-पिता को छोड़कर **'खेलन चले कुँवर कन्हाइ'** (१०/५२३) सखाओ को एकत्र करके जैसे हाथो मे गर्मी लाने के लिए कहते है

गेंद खेलत बहुत बनिहं, आनौ कोऊ जाइ ॥१०/५३२॥

और सब लोग खेलते-खेलते यमुना तट पर पहुँचते हैं। इसका क्रम देखने योग्य है, गेंद श्रीदामा की है। कृष्ण की इसलिए नही है कि वे छिपकर निकल भागे है। दूसरे, अगर गेंद श्रीकृष्ण की होती तो कभी जमुना दह मे न गिरती—गिराई, तोड़ी, खोई चीज-वस्तु हमेशा दूसरे की होती है। तो गेंद श्रीदामा की न होती तो जल में गिर जाने पर वह स्याम की फेंट पकड़कर न खीचता, न यही कह देता —

सुनहु स्याम! तुमहूँ सरि नाहीं, ऐसे गए बिलाइ।
हमसौं सतर होत सूरज-प्रभु, कमल देहु अब जाइ ॥१०/५३७॥

जौ मौकों नहिं फूल पठावहु, तौ ब्रज देहुँ उजारी।
महर गोप उपनन्द न राखौं, सबहिनि डारौं मारी॥
पुहुप देहु तौ बनै तुम्हारी, बातन गए बिलाई।
सूर स्याम-बलराम तिहारे, माँगौं उनहिं धराई॥१०/५२६॥

वही बात है कि बड़े मियाँ तो बड़े मियाँ, छोटे मियाँ सुभान अल्ला।

कृतक भाव एक अन्य प्रयोग भी है। सब कुछ जानकर भी अनजान बन जाना एक मज़ेदार स्थिति है। कंस का आदेश पाकर नन्द बिसूरना शुरू कर देते हैं। कृष्ण यशोदा से पूछते हैं: माँ क्या बात है? यशोदा उत्तर देती है जा अपने पिता से पूछ, कृष्ण पिता से कहते हैं

मोसौं कहौ बात बाबा यह, बहुत करत तुम सोच बिचार॥१०/५३०॥

नन्द कहते हैं

जब तैं जनम भयौ है तुम्हरौ, केते करबर टरे कन्हाई।
सूर स्याम कुलदेवनि तुमकौं, जहाँ-तहाँ करि लियौ सहाई॥१०/५३०॥

तब कृष्ण का उत्तर है

तुमहिं कहत कोउ करै सहाइ।
सो देवता संगहिं मेरैं, ब्रज तैं अनत कहूँ नहिं जाइ।
वह देवता कंस मारैगौ, केस धरे धरनि घिसियाई।
वह देवता मनावहु सब मिलि, तुरत कमल जो देइ पठाइ॥१०/५३१॥

आपने लक्ष्य किया होगा कि सूर कृष्ण के मुख से उन्हीकी अलौकिकता का वर्णन करा रहे हैं। पर सपाट ढंग से नहीं, क्योंकि नन्द का चित्त कही और है। और कृष्ण बालक ही तो हैं, वे होते ही हैं बड़बोले, कौन ध्यान देता है! नाटक के नियतश्राव्य की भाँति सूर एक दूसरा ही रंग जमाते हैं।

स्थिति विपर्यय द्वारा नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करने का अवसर सूर कभी नही छोड़ते। इसके लिए वे विरोधाभास का सहारा लेते हैं। स्वप्न देखकर डर जानेवाले कृष्ण अन्त में माता-पिता के बीच आश्वस्त होकर सो जाते है और नन्द-यशोदा अपने बड़प्पन के बारे में सोच-विचार करते हैं। एक बालक तो आखिर एक विकराल सर्प का सहार देता है, पर नन्द राजाज्ञा सुनते ही सिर पकड़कर बैठ जाते हैं, ब्रजवासियो को बुलाते हैं, और कहते हैं

मोहिं नहीं जियकौ डर नंकुहूँ, दोउ सुत कौं डर पाऊँ।
गाऊँ तजौं, कहूँ आऊँ निकसि लै, इतनही काज पराऊँ॥१०/५२८॥

और यशोदा?

सूर स्याम कौं बरजति माता, बाहिर जान न देइ॥१०/५२८॥

एक करोड के स्थान पर तीन करोड कमलपुष्प दही और माखन लदवाकर जब नन्द के ग्वाल कस के यहाँ पहुँचते हैं तो

सुनत यह बात अतुरात औ डरत मन, महल तै निकसि नृप आपु आए ॥१०/५८४॥

कस सोचने लगा

लाली तै ये क्यौं बचि पाए ?
ताही पर धरि कमल लदाए। सहस सकट भरि ब्याल पठाए ॥
एक ब्याल मैं उनहिं बिताए। कोटि ब्याल मम सदन चलाए ॥
ग्वालनि देखि मनहिं रिस काँपै। पुनि मन मैं भय अंकुर थापै ॥
आपुहिं आप नृपति थल त्याग्यौ। सूर देखि कमलनि उठि भाग्यौ ॥१०/५८५॥

कस को कमलो के स्थान पर सर्पराशि दिखाई पडने लगी और वह मूर्छित होने की स्थिति में पहुँच गया।

आपने लक्ष्य किया होगा कि सूर ने भय का जो जाल फैलाया है, उसमें श्रीकृष्ण से लेकर कस तक सभी पात्रो को समेट लिया है। यह आवर्त कृष्ण के स्वप्न देखकर भयभीत होने से बनना शुरू होता है और कस के उठ भागने में पूरा होता है। प्रबन्धसदृश रचनाओ में ऐसे गझिन वातावरण का निर्माण आवश्यक है और व्यापक तथा सूक्ष्म रूप में उसका अस्तित्व दिखाना गहरी कलादृष्टि का परिचायक है।

मेरे विचार में वातावरण-निर्माण की एक बाह्य दृष्टि होती है और दूसरी आन्तरिक। बाह्य दृष्टि के अन्तर्गत वातावरण-निर्माण परिगणन शैली में किया जाता है, वह बडी सामान्य दृष्टि है। कलात्मक दृष्टि आन्तरिक विस्तार में ही देखी जा सकती है। उसे व्यक्त करने के कई प्रकार हो सकते हैं। एक प्रकार धूप-छाँए के रग का हो सकता है, जिसमें छोटे-मोटे प्रसग सुनियोजित (कॅलक्युलेटेड) बिखराव के साथ प्रस्तुत किए जाते हैं, उनके सम्बन्ध सूत्र अदृश्य रहते हैं और कथानक समाप्ति के क्षण में ही गोचर हो पाते हैं, दूसरा प्रकार पात्रो की भगिमा में निहित है। पहला प्रकार प्रसगो की सहायता से कथा के आवर्त तैयार करता है, दूसरा नाटकीय रग भरता हुआ कथा को चमकीला बनाता है। एक कुतूहलवर्धक होता है, तो दूसरा रागात्मक परिपोष करता चलता है। सूर के लीलागान में दोनो प्रकार दुग्धशर्करा भाव से अनुस्यूत है।

इस लीला का आरम्भ ही देखिए, छोटे-छोटे प्रसग है, और कैसे बिखरे हुए हैं। कृष्ण स्वप्न देखते हैं, नारद और कस वार्तालाप करते हैं, नद यमुना नहाकर आते है; कृष्ण खेलने जाते हैं, गेंद को निकालने की खातिर नदी में कूद पडते हैं–इन प्रसगो में पारस्परिक सम्बन्ध भले ही हो परन्तु वह एकदम उजागर नही होता। यह तो बाद म समझ में आता है कि स्वप्न अपशकुन और राजाज्ञा भावी का आभास देकर एक तनाव पैदा करनेवाले तत्त्व हैं। इन तत्त्वो को उभारने के लिए कृतक नाटकीयता बोने की कला में सूर बेजोड हैं। कस का दूत आकर राजाज्ञा सुनाता है। कस ने इतना ही कहा था कि फूल मँगवाए हैं, तत्काल भेज दे, कल ही दूत आकर कहता है कि महाराज कस का आदेश है :

होता यह है कि एक रात श्रीकृष्ण सोते से अचानक जग पड़ते हैं और यशोदा से कहते हैं.
सपने कूदि पर्यौं जमुना-दह, काहू दियौ गिराइ ।।१०/५१७।।

नन्द-यशोदा के समझाने पर श्रीकृष्ण तो खैर माता-पिता के बीच सो जाते हैं, परन्तु अब नन्द-यशोदा पर भय अपनी छाँह छोड़ना शुरू कर देता है। सबसे पहले—

सपनौ सुनि जननी अकुलानी (१०/५१९)

यह आशंका है जो भय की पहली सीढ़ी है। और आशंका को हम हँसकर उड़ा देते हैं। नन्द से यशोदा कहती हैं

या ब्रज कौ जीवन यह ढोटा, कह देख्यौ इहिं आजु ?
गाइ चरावन जान न दीजै, याकौ है कह काजु ?
सूर स्याम बन जात चरावन, हँसौ करत सब लोग ।।१०/५१९।।

पर, सपना सुबह का है, सत्य होकर ही रहेगा।
इहिं अन्तर भिनुसार भयौ (१०/५२०) **निसि कौ सब दुख भूलि** (१०/५२०)

सब लोग अपने-अपने काम में लग गए। नन्द यमुनास्नान करके लौटे तो घर में घुसते-घुसते बाईं द्वार छींक आई और **'सूर नन्द कहत महरि सौं, कहा आजु बिचार!'** (१०/५२४)

दाहिनी ओर से किसी का कलपना सुनाई पड़ता है, द्वार पर कुत्ता कान फटफटाता दिखाई पड़ता है और **'माथे पर ह्वै काग उड़ान्यौ** (१०/५४१)

यशोदा का रास्ता काट जाती है मँजारी सुन पड़ता है खर-स्वर (१०/५४०) **'खन भीतर, खन बाहिर आवती, खन आँगन इहिं भाँती'**। (१०/५४०) भय केकड़े की चाल चलता है!

उधर कंस भी भयभीत है। इतना भयभीत कि नारद का कहना एकदम मान लेता है। नारद ने कहा था कि नन्द कमल पुष्प लाने के लिए कृष्ण-बलराम को भेजेंगे जिन्हें काली आनन-फानन में चट कर जाएगा। अक्ल का मारा कंस यह भी नहीं पूछता कि नारदजी, अगर नन्द कृष्ण-बलराम की जगह किसी दूसरे को भेजकर फूल मँगा लें, तो? भय और विवेक में तीन और छह का रिश्ता है!

यमुना में कूदते ही कृष्ण को सबसे पहले दिखाई पड़ती हैं सर्प-नारियाँ। भुजगनाथ की पत्नियाँ हैं, चौबीसों घंटे भय में डूबती-उतराती। क्योंकि काली जगते ही जो जम्हाई लेता है तो दस-पाँच को यों ही भस्म कर देता है! इसके बाद दिखाई पड़ता है काली। ज्यों ही श्रीकृष्ण की लात खाकर आँख खुलती है तो यह सोचकर 'उठ्यौ अकुलाइ' कि आ गया मेरा शत्रु गरुड़! परन्तु एक बालक को देखकर आश्वस्त हो जाता है। युद्ध के दौरान काली ने श्रीकृष्ण को जकड़ लिया और धमकना शुरू किया। उसकी वजह एक दूसरे प्रकार का भय है। कृष्ण ने उसकी पूछ चाँप रक्खी है, इसे वह छिपाए हुए है, कहीं नागिनें, उसकी पत्नियाँ देख लें तो? (१०/५५५)

कस ने तत्काल दूत के साथ आज्ञापत्र भेजा। नन्द-यशोदा सहित ब्रजवासियो ने यह आज्ञा सुनी तो अवसन्न रह गए। इधर श्रीकृष्ण अपने गोपसखाओ के साथ गेंद खेलते हुए यमुना-तट पर पहुँचे थे और उनके हाथ से गेंद जल में गिर पड़ी। गेंद श्रीदामा लाए थे। उन्होने श्रीकृष्ण से गेंद रखवानी चाही। कृष्ण नदी में कूद पड़े। मुठभेड हुई काली से, युद्ध हुआ घनघोर और अन्त में काली को पराजित कर, उसके फनो पर नृत्य करते हुए वे अवतीर्ण हुए। काली ने कोई एक हजार गाडी भर कमलपुष्प दिए। नन्द ने पुष्पो के साथ दूसरी सौगातें भी भेजी और अपनी जान छुडाई। इधर कालीदमन भी सम्पन्न हो गया, उधर कस में आतक इतना बढा कि सोना मुहाल हो गया।

सर्वश्रुत है कि श्रीकृष्ण गेंद लाने के लिए ही यमुना में कूद पडे थे। काली से सामना हो गया तो उन्होने उसे भी ठीक कर दिया। कमलपुष्प मँगाने की चर्चा कही भी सुनाई नही पडती। इसलिए पहली बात तो यह कि कमलपुष्प का प्रसग सूर की मौलिक उद्भावना है, क्योकि काली को पराजित करने से पहले, और बाद मे भी, कृष्ण गेंद की बात ही नहीं उठाते। उल्टे यही कहते है कि मुझे कस ने भेजा है, और सोचते है कि कमल भी इसी काली से तुडवाऊँगा। यदि वे गेंद माँगते तो काली शायद डाँटता-फटकारता, डराता और गेंद दे भी देता। नही देता तो कृष्ण उसे फीचकर रख देते और गेंद लेकर चले आते। तब केवल काली का दमन होकर रहता। कस का क्या होता? यहाँ तब एक अतिरिक्त सघर्ष-कथा जुड जाती। कस-वध की ओर उत्तरोत्तर बढती कथा खडित हो जाती। इसी बीज को ध्यान मे रखकर सूर ने कमलपुष्प का प्रसग उद्भावित किया। तब बात यह बनी कि फूल लाते-लाते श्रीकृष्ण की राह में एक साँप आ गया था जिसे उन्होने मारकर अलग किया और घर लौटे। एक बात और भी। कस ने तृणावर्त को भेजा, कागासुर को भेजा, इनसे पहले पूतना भेजी गई थी—और कोई लौटकर नही आया। काली कस का दूत नही था। विश्वासघात के कारण प्राण-भय से वह रमणक द्वीप से भागा और यमुना मे आ छुपा था। क्योकि सौभरी ऋषि के शाप के कारण गरुड यमुनाजल को छू तक नही सकता था और इसी कारण काली सुरक्षित था। सूर ने उर्वरा कल्पना-शक्ति के बल पर कालीदमन के प्रसग को कस-वध की कथा के साथ जोड दिया है। कस को चुनौती देकर कि चाहे तुम्हारा दूत हो, चाहे कोई दूसरा जो जहर घोलता हो, वे सब जो आसुरी उक्ति के बल पर जीते हैं, वे नष्ट ही किए जाएँगे। इस प्रकार 'अहेतुक' लीला को सूर ने 'सहेतुक' लीला बना दिया है। पर यह भी अर्धसत्य ही है।

हमें तो ऐसा लगता है कि 'कालीदमन लीला' का प्रधान उद्देश्य भय का आतक दिखाकर निर्भयता का महत्त्व जतलाना है। और निर्भयता भी तभी आती है जब भगवान कृपा करते हैं। इसी लक्ष्य से सूर ने काली का उपयोग भय के प्रतीक के रूप में किया है। भय अदृश्य होता है, अनेक माध्यमो द्वारा अपना आभास दिखाता है और उसका रग काला है। वह काली बनकर हमारे हृदय की यमता के भीतर छिपा रहता है और उसकी हर फुफकार हमें विवर्ण कर देती है। सूर द्वारा भय की व्याप्ति का आयोजन अत्यन्त विराट रूप लेकर आया है। उसकी बुनावट कई रगो के धागो से की गई है। और आरम्भ ही उन्होंने रात्रि की कालिमा से किया है यही नही, भय का पहला आघात कथा के नायक श्रीकृष्ण पर होता दिखाया है।

सगुणता की मर्यादा मान लेने पर सूर ने अन्तिम बिन्दु तक उसका निर्वाह किया। यह तथ्य सूर-काव्य को लोकोत्तरता प्रदान करता है। मुझे यह लगता है कि ऐसा करके सूर ने शुद्धकाव्य के माध्यम से भक्ति की अहेतुक प्रेरणा भी दी है। उनका काव्य विशेषकर लीलागान नायकप्रधान लौकिक काव्य भी बना रहता है और उसी क्षण अलौकिक लीलागान भी। इसीलिए उचित होगा कि हम सूर की सगुणता के स्वरूप का पुनरीक्षण करें, और यदि सम्भव हो तो मूल्यांकन की एक और दृष्टि भी विकसित करें।

यदि ध्यान से देखें तो यह बात सर्वप्रथम उजागर होती है कि लीला 'निरुद्देश कृति' भले ही कहलाती हो, वास्तव में वह है सोद्देश्य कृति कम-से-कम लौकिक अर्थ में तो है ही। यह कृति मुझे वही चीज मालूम देती है जिसे नाटक की भाषा में 'ॲक्शन' कहते हैं। थोड़ी देर के लिए इसे मान ले तो मालिका यों बन जाती है

ॲक्शन ——→ कॅरेक्टर ——→ इन्सिडेन्ट ——→ स्टोरी। अर्थात् ॲक्शन इनवलूजिव ऑफ कॅरेक्टर्स, लीडिंग टु एन इन्सिडेन्ट ॲण्ड मेकिंग ऑफ ए स्टोरी। दूसरे शब्दों में, लीला एक कहानी है और कहानी कही जाती है। आप देखेंगे कि सूरने कृष्ण की कहानी 'कही' नहीं है, 'दिखाई' है। 'कहने' का एक माध्यम होता है, 'दिखाने' का दूसरा। पर ऐसे नहीं, अच्छा हो हम सूर-रचित एकाध लीला उठा लें और उसका पुनरीक्षण करें।

एक लीला है 'कालीदमन लीला'। मैंने यह लीला इसलिए नहीं ली कि आजकल 'अन्तर्राष्ट्रीय बालक वर्ष' मनाया जा रहा है, बल्कि इसलिए ली है कि यह अपेक्षाकृत छोटी लीला है और सर्वपरिचित भी है। यह लीला नागरीप्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित 'सूरसागर' के प्रथम खण्ड में दशम स्कंध के अन्तर्गत पद क्र ५२१ से ५८८ तक यानी ६८ पदों में वर्णन की गयी है। इसके दो शीर्षक दिए गए हैं 'कमलपुष्प मँगाना, कालीदमन लीला'। दो शीर्षक विचित्र मालूम होंगे क्योंकि वे हृदय के द्वैत को प्रकट कर देते हैं। यह निश्चय नहीं हो पाता कि यह 'कमलपुष्प, आदान लीला' है अथवा 'कालीदमन लीला'। पर वह है 'कालीदमन लीला' ही। इसी कारण उसका आरम्भ पद क्र ५१५ से मानना चाहिए। तब समूची लीला ७४ पदों में व्याप्त दिखाई पड़ती है। अखिल भारतीय विक्रम परिषद् द्वारा प्रकाशित 'सूर-ग्रन्थावली' के द्वितीय खण्ड में यहीं लीला पद क्र. ५५८ से आरम्भ की गई है और दो शीर्षक दिए गए हैं। वहाँ भी उसका आरम्भ पद क्र. २५४ मानना चाहिए क्योंकि तभी अन्याय लीलाओं की भाँति यह लीला भी सम्पूर्ण रूप में अवतीर्ण होती है। 'कालीदमन लीला' श्रीमद्भागवत के अतिरिक्त अन्यान्य पुराणों में भी आई है।

इस लीला का कथानक संक्षिप्त में इस प्रकार है

कृष्ण को जीवित देखकर कंस को प्राणभय सताता है। वह नारदजी से श्याम-बलराम को समाप्त करने का उपाय पूछता है। नारद बताते हैं कि यमुना में एक काली उरग रहता है,

तहँ तें कमल मँगावहु।
दूत पठाइ देहु ब्रज ऊपर नन्दहिं अति डरपावहु।
पुहुप लेन जैहैं नँन्द-ढोटा, उरग करै तहँ घात ॥१०/५२२॥

सूरदास और उनका लीलागान
: कालीदमन लीला :

वसंत रामकृष्ण देव

'चौरासी वैष्णवन की वार्ता' बतलाती है कि श्रीमद्वल्लभाचार्य से प्रेरणा पाकर सूर ने घिघियाना छोडकर भगवल्लीला का गान आरम्भ किया। स्वयम् वल्लभाचार्य ने श्रीमद्भागवत के तृतीय स्कन्ध की टीका में भगवान की लीला की यह व्याख्या की है कि उनकी विलास की इच्छा का नाम ही लीला है। यह एक ऐसी कृति है जो निरुद्देश्य तथा निरभिप्राय है। वह हृदय के आनन्दपूर्ण उल्लासकी अनुभूति कराती है।

लीलाभाव की आस्तिक स्वीकृति के आधार पर हम श्रीकृष्ण की उन लीलाओ को तो सहजभावसे ग्रहण कर लेते है जो सासारिक सघर्षतुल्य समस्याओ से रहित है और इसी कारण प्रधानत ऐकान्तिक है। जैसे, रासलीला, दानलीला इत्यादि। परन्तु श्रीकृष्ण ने ब्रज में रहकर अनेक असुरो का सहार भी किया था, और चूकि सहार लोकहिताय किया गया कार्य है और 'लीला' के सामान्य अर्थ से मेल नही खाता इसलिए सहारकार्य को लीला कहते सकोच होता है। सम्भवत इसी सकोच को मिटाने के लक्ष्य से कहा गया है कि भगवान का एक रूप वह भी है जो 'मर्यादापुरुषोत्तम रूप' कहलाता है, जिसमें भगवान वेद-धर्म की रक्षा करते हुए मर्यादा की स्थापना करते है। आशय यह कि लीलाएँ भी दो प्रकार की है (१) ऐकान्तिक, और (२) लोकान्तिक। आखिर अक्षरधाम में भगवान कब तक नित्यानन्द लीला करते रहें। वे भी उकता जाते होगे और रुचि-वैभिन्न्य के लिए उस महाभारत में भाग लेने आ जाते होगे जो हमारी-आपकी निर्मिति है और है उत्तराधिकार! फिर भी एक शका शेष रहती है। लीला विलासेच्छा है, सहार मे विलास कैसा? परन्तु लोक मे 'लीला' से जो 'लीलया' नामक शब्द प्रचलित हो गया है, वह बताता है कि सहार भी खेल-खेल में किया गया जाता है।

सूरदास इस तात्त्विक चर्चा की लीक नही पकडते। बौद्धिकता के आग्रह का सम्मान करते हुए उन्होने श्रीकृष्ण को 'पूर्णपुरुषोत्तम' अवश्य मान लिया है, परन्तु ऐकान्तिक और लोकान्तिक लीलाओ में भेद नही किया है। भेद नही किया, परन्तु अभेद की भूमिका भी निश्चित की और पद-रचना में उसे उदाहृत भी किया। फलस्वरूप उनके लीलागान में एक गहरी पारदर्शिता लक्षित होती है जो एक ही धरातल पर रहकर अर्थ की इन्द्रधनुषी छटाएँ झलकाती है। यही भूमिका एक अन्य सन्दर्भ में सूर ने यो परिभाषित की है

सब बिधि अगम बिचारहि ताते सूर सगुन-पद गावै ॥१/२॥

सगुन-पद के माध्यम से उन्होने जो लीलागान किया वह स्वयम् लीलागान का आदर्श बन गया है। यही कारण है कि सूरसमकालीन व सूरदासोत्तर कवियो का लीलागान बासी मालूम पडता है।

द्वारा उन्मुक्त धर्म-दर्शन और प्रेम भक्ति से अनुशासित स्वच्छंदतावाद की भावना का स्वाभाविक वेग जब क्षीण होने लगा और एक ओर उसके अनुकरण की उबानेवाली बाढ़ आ गई और दूसरी ओर उसमें साप्रदायिक सिद्धातवाद उभर आया तो यह स्वाभाविक था कि उसके काव्य-पक्ष और धार्मिक-दार्शनिक पक्ष की पारस्परिक अनन्यता छिन्न भिन्न हो जाती और एक ओर धर्म-दर्शन के झीने आवरण के पीछे कृष्ण-राधा को नायक-नायिका बन जाना पड़ता और दूसरी ओर राग-रसरहित धर्मोपदेश पद्यबद्ध होने लगते। इसी परिस्थिति में सूरदास के एक दो पीढ़ी बाद तुलसीदास को पुन काव्य और धर्म-दर्शन के समन्वय के उपाय करने पड़े। परतु महाकवि तुलसीदास द्वारा किया गया समन्वय काव्यगुणो से भरपूर होते हुए भी भक्ति-धर्म और सदाचार की शिक्षा पर अधिक ज़ोर देनेवाला सिद्ध हुआ और उसने तुलसीदास को एक शक्ति-शाली समाज सुधारक युग-नेता के रूप मे अधिक उभारा। तुलसीदास ने प्रेम-भक्ति की महत्ता को सर्वोपरि सिद्ध करने का कोई उपाय नही छोडा और उच्च कोटि की भक्ति के सजीव उदाहरण दिए। परतु उनकी प्रेम-भक्ति एक मात्र दैन्य भाव और दास्य-भावना से बाधित रही। सीता और राम के प्रेम-सबध ने भी दाम्पत्य का वह आदर्श प्रस्तुत किया जिसमें एक ओर पुरुष नारी का रक्षक है, उसका स्वामी है और यदि उसके वियोग में दुखी होकर भी पुरुषोचित सयम से स्खलित होने पर लज्जा की अनुभूति करता है, दूसरी ओर नारी पुरुष की अनन्य सेविका है। वह सर्वभावेन पुरुष पर समर्पित और उसकी कृपा की अभिलाषिणी है। वस्तुत तुलसीदास को कृष्ण की रागानुराग प्रेम भक्ति के खतरो से सावधान करने की चिंता अधिक थी। इसीलिए उन्हें अपनी 'कृष्ण-गीतावली' में कृष्ण-लीला का गुणानुवाद करते हुए भी उस उन्मुक्त-स्वच्छद प्रेम का चित्रण करने में सकोच हुआ जिस पर सूरदास शुद्ध हृदय से बिना किसी आशका, बाधा या असमजस के प्राण, मन, बुद्धि और अतरात्मा से पूर्ण समर्पित हो गए थे। सूरदास ने सपूर्ण भक्ति-भाव से प्रेम में प्रेम के अतिरिक्त किसी बाह्य विचार से भाव-भेद सबधी विभाजन का एकदम अस्वीकार कर दिया और बेहिचक नर-नारी के एकतासूचक प्रेम के अत्यत घनिष्ठ सबधो के जीवत चित्र प्रस्तुत किए। यह कार्य साधारण तौर पर बड़े जोखिम का काम था। ऐसा जोखिम सच्ची रिनेसा-भावना मे अभिभूत कवि ही उठा सकता है। परतु रिनेसा-भावना से प्रेरित क्या किसी अन्य कवि का उदाहरण मिलेगा जिसके स्वच्छद प्रेम की जैसी उच्छल, उन्मुक्त उमग हो और वह धर्म और अध्यात्म की उस असदिग्ध भूमि पर भी प्रतिष्ठित हो जिसके कारण सूरदास का काव्य अपने काव्य-गुणो में ही धार्मिक बन गया? कवि-धर्म से कही विचलित न होकर कर्तव्य-कर्म के साथ प्रेम-मार्ग का समन्वय सूरदास जैसा कवि ही कर सकता था। ऐसा कवि जनमन में आत्मीय भाव का आदर जगाता है, जय जयकारपूर्ण श्रद्धा नही, जो निसदेह आतक-मिश्रित होती है। इसी कारण सूरदास अपने युग की अपनी ही सौन्दर्य, प्रेम और माधुर्य की भावना में घुल-मिलकर खो-से गए, बाहर आकर पूज्य बनने की आकाक्षा का कही उनमें आभास तक नही मिलता।

युग–युग से तिरस्कृत और धर्म-कर्म से बहिष्कृत नारी-जाति के भक्ति धर्म में विशेष अधिकार और महत्व को प्रमाणित किया और इस प्रकार श्रेष्ठ मानव धर्म का प्रचार किया। निश्चय ही, वैष्णव भक्ति–आंदोलन ने आदर्शों की प्रतिष्ठा के लिए अनुकूल परिस्थितियाँ पैदा की थीं। स्वयं पुष्टिमार्ग की भक्ति–भावना में कुछ ऐसे भी भावना शील भक्त–हृदय व्यक्तियो को अपनी परिधि में समेटने की उदारता थी जो मूलत इस्लाम धर्म के अनुयायी थे। कृष्ण भक्ति के मानवीय आकर्षण और भाव–प्रवण वातावरण का ही यह फल था कि रसखान और ताज जैसे सर्वस्व समर्पण करनेवाले उच्च कोटि के मुसलमान कृष्णभक्त और कवि पैदा हो गए थे।

रिनेसा की भावना के यह सर्वथा अनुकूल था कि इस युग में जीवन के बाह्य पक्ष की तुलना में उसके आतंरिक पक्ष पर अधिक बल दिया गया। भक्त-कवियो की वाणी मे सदाचार-सत्य, अहिंसा, सयम, शुद्ध आचरण आदि का महत्वपूर्ण स्थान अवश्य था, परतु उनका आग्रह विधि-निषेध की अपेक्षा प्रेम पर कही अधिक था— उस प्रेम पर जिसमे पूर्ण आत्म-समर्पण अनिवार्य है, अनन्य एकनिष्ठता जिसकी पहली शर्त है प्रेम का सदेश देने वाले पहले भक्त कवि कबीर थे, परतु उनका प्रेम अधिकाश में प्रेमी की दीनता-हीनता, सेवा-परायणता, दया-निर्भरता और प्रेम-पात्र की कृपालुता और वत्सलता पर निर्भर था। उसमे हृदय की उन्मुक्तता, प्राकृतिक वेग और आत्मीय विश्वास यदा-कदा ही प्रकट हुआ था। यह सौभाग्य सूरदास को ही मिला कि उन्होंने प्रेम की पूर्ण मानवीय सभावनाओ का भरपूर उपयोग किया और सोलहवी शताब्दी को सौन्दर्य, प्रेम और सगीत से अनुप्राणित कर उसे रिनेसा के शिखर पर पहुचा दिया। मनुष्य की रचना और निर्माण की प्रवृत्तियाँ स्वाभाविक और इसी कारण परिपूर्ण रूप में तभी चरितार्थ होती हैं जब उन पर निषेधो का आतंरिक दबाव न हो और वे निर्द्वन्द भाव से सक्रिय हो सके। तभी मानव मूल्यो की सच्ची पहचान हो पाती है और मनुष्य अपने सामाजिक और प्राकृतिक वातावरण के साथ सच्ची मैत्री और समभाव की अनुभूति कर सकता है। सूरदास का काव्य इस अनुभूति का सर्वश्रेष्ठ प्रमाण है।

यद्यपि सम्राट अकबर और सूरदास मे कोई सपर्क सबध नही था, क्योकि सम्राटो के वैभव के साथ भक्त-कवि का कोई समझौता सभव ही नही था, फिर भी उस युग-भावना का सम्राट को निःसदेह पूरा लाभ मिला जिसके निर्माण मे सूरदास का सब से बड़ा योग था। सम्राट ने परोक्ष रूप में कृष्ण-भक्ति के प्रचारक सप्रदायो को, जिनमें पुष्टिमार्ग का स्थान प्रमुख है, पूरा सरक्षण दिया और निश्चय ही इसका लाभ सूरदास की रचनात्मक प्रतिभा के विकास को भी मिला। परतु युग-निर्माण का वास्तविक श्रेय तो जन-मानस को स्पदित कर उसे क्रियात्मकता की ओर उन्मुख करनेवाले को ही मिलना चाहिए।

परन्तु, इतिहास का चक्र ठहरता नही। प्रेम, रोमास के माधुर्य की भावना को उन्मुक्त करनेवाले स्वच्छन्दतापूर्ण रिनेसा के बाद सुधारवाद के युग का आगमन होता ही है। रोमासिकता की अनुभूति स्थायी नही हो सकती। उसका स्वाभाविक उन्मेष जब क्षीण होने लगता है और उसके अनुभूतिहीन अनुकरण होने लगते हैं, तब उसमें उबानेवाली एकरसता आ जाती है, उसका नैसर्गिक आनद अतीत की वस्तु बन जाता है। सूरदास के कृष्णलीला-गायन के

असंभव सा मालूम होता है। यही हाल उनके कृतित्व का हो गया होता, यदि उसके मुख्याग का निजी व्यक्तित्व न होता। यह मुख्याग है उनके द्वारा गाई गई श्रीकृष्ण-लीला जिसे और स्पष्ट करने के लिए कहना चाहिए राधा-कृष्णलीला। इसी लीला गायन के भीतर से सूरदास के व्यक्तित्व का चित्र उभरता है और बहुत कुछ वह छँट जाता है जो उनके कृतित्व की लोकप्रियता के फल-स्वरूप उसमें आकर मिलता रहा है। इस आमेलन में सूरदास नाम के साथ लोक प्रचलित दत-कथाए भी शामिल हैं।

सूरदास के कृतित्व का सब से अधिक लाभ मिला महाप्रभु वल्लभाचार्य को जो उनके दीक्षा–गुरू और प्रेरणादायक के रूप में प्रसिद्ध हैं। उनके द्वारा स्थापित वैष्णव सप्रदाय पुष्टि-मार्ग ने सूरदास को जिस प्रकार अपनाया और उनके काव्य का जैसे व्यापक रूप में उपयोग किया उसका कोई उदाहरण नही मिल सकता। परतु तारीफ की बात यह है कि सूरदास के काव्य में न तो आचार्य वल्लभ का नाम आता है और न उनके सप्रदाय या उसके सिद्धान्तो का स्पष्ट सदर्भ। पुष्टिमार्ग क्या, किसी अन्य सप्रदाय या सिद्धान्तवाद को उनके काव्य में स्थान नही। धर्म-दर्शन से ऐसे घनिष्ठ रूप में जुडे हुए कवि की मिसाल नही मिलती।

सूरदास के कृष्ण-लीला गायन की परपरा को अग्रसर करनेवाले पुष्टिमार्ग के इष्टदेव श्रीनाथ जी की सेवा में उन्हीं के समान समर्पित उनके अनेक सहयोगी भक्त–कवि थे जिनमें उन्हें मिलाकर आठ विशिष्ठ कवि अष्टछाप के कवि प्रसिद्ध हुए हैं। परतु इनमें अथवा इनके अलावा कृष्ण-भक्ति के अनेक सप्रदायो से सबद्ध या असबद्ध एक भी ऐसा कवि नही हुआ जिसने सूरदास की तरह कृष्ण-लीला का क्रमबद्ध गायन किया हो। उनके काव्य का अपनी पसद के अनुसार अनुकरण करनेवाले कवियो की कमी नही, उनकी शृंखला तो देश और काल के विस्तार में बराबर चलती आई है। परतु इस सपूर्ण कृष्णलीला की प्रबधात्मक सकल्पना करने में कवियो की असमर्थता ही माना जाएगा कि उनके समसामयिक और परवर्ती सैकडो कवियो में कोई ऐसा नही हुआ जो उनका अनुकरण करते हुए लीला की सपूर्णता और उनके माध्यम से प्रतिबिंबित मानवीय भाव-राशि की रूपरेखा भी दे पाता।

मनुष्य की चित–वृत्तियो, मनोरागो, भाव-अनुभूतियो और गभीर आध्यात्मिक अनुभवों को सजीव बिबो में निशेष भाव से चित्रित करके ही सूरदास को जन-मानस के साथ आत्मीयता स्थापित करने में जो सफलता मिली वही वास्तव में उनके युग को स्वर्णकाल बनाने का मूल कारण है। मनुष्य को जडता से ऊपर उठाना, समस्त राग और भोग को सौन्दर्य, प्रेम और आनद की मूर्ति श्रीकृष्ण में समर्पित करते हुए जीवन के नाना व्यापारो में प्रवृत्त होना और इस प्रकार साहित्य, सगीत और कला में आनद की सर्वोच्च स्थिति प्राप्त करने का प्रयत्न करना—यही सूर के कृष्णलोला गायन का शाश्वत संदेश था। अपने इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए ही उन्होंने श्रीकृष्ण के रूप में मानव के सौन्दर्य की अद्भुत प्रतिष्ठा की, मानवीय प्रेम के विविध सबधो के अनेक प्रसगो को मूर्त किया, जाति वर्ण, मतमतातर, नर-नारी आदि के भेद का तिरस्कार कर भक्ति-पथ में मानव मात्र की समानता का व्यावहारिक उदाहरणो के द्वारा प्रतिपादित किया,

अनुरक्ति और उनके प्रति पूर्ण उदासीनता–इन परस्पर विरोधी गुणो को सूरदास ने कृष्ण-चरित्र में ऐसे मनोहर ढग से मिलाया है कि उनके प्रेमी ब्रजवासी चकित-विस्मित तो होते रहते है, पर उनके मन पूजा-भावना कभी नही अपनाते, उलटे, उनकी प्रेम-भावना, वह चाहे जिस भाव की हो, और अधिक दृढ होती जाती है। विस्मय की अनुभूति उनके प्रेमभाव को ऊँचा अवश्य उठाती है, उन्हें ऐसी प्रतीति अवश्य देती है कि यह प्रेम-भाव कृष्ण को छोडकर किसी अन्य के लिए सभव नही है, पर वह अपनी मानवीय सहजता को छोडकर उनके और कृष्ण के बीच दूरी पैदा करने का कभी कारण नही बनती। यहाँ तक कि ब्रज से मथुरा चले जाने के बाद भी जब कृष्ण की लीला का अतिलौकिक रूप माफ प्रकट हो जाता है और वे आनन्द-क्रीडा के स्थान पर सहार और उद्धार लीला में लग जाते है और स्वय नद से कह देते है कि हमारा पिता-पुत्र का नाता अब समाप्त हो गया है तब कोई ब्रजवासी—नद, गोप, यशोदा, गोपी-अपने प्रेमभाव से जरा भी नही डिगता, बल्कि उसका प्रेम और प्रबल होता जाता है। श्रीकृष्ण का बदला हुआ रूप उनके ब्रज-वृन्दाबन के बाहर के क्रिया-कलाप और उनके दो टूक बचनो को ब्रजवासी यथार्थ *मानते ही नही। वास्तव में सूरदास भी इन्हे यथार्थ नही मानते। उनका यथार्थ तो वह आध्यात्मिक* आनद ही है, श्रीकृष्ण जिसकी साक्षात् मूर्ति है।

इसी आध्यात्मिक आनन्द को सूरदास ने जन-जन में व्याप्त कर दिया और कृष्ण-लीला के मिथक को जन-मन में भर दिया। मध्ययुग के स्वर्णकाल को सार्थक करने में सूरदास के योगदान को अद्वितीय मानने का प्रबल कारण यह है कि उन्होंने श्रीकृष्ण-लीला के मिथक को मानवीय भावो से इस प्रकार भर दिया कि वह जन साधारण के जीवन के अत्यत निकट आकर उनकी सौन्दर्य-वृत्ति को जमा सका और उनमें क्रियाशीलता पैदा कर सका। उसी से प्रेरणा पाकर कवियो, सगीतज्ञो, लोक नाट्यकारो और चित्रकारो की ऐसी परपरा स्थापित हुई जो अनुकरण और अवशेष रूप में ही सही, आज तक कायम है। हजारो कवि, सगीतज्ञ, रास-लीला के अभिनेता और चित्रकार भाषाभेद का अतिक्रमण कर सारे उत्तर भारत में तीन चार सौ वर्ष तक पैदा होते रहे। उनकी कलाकृतियाँ जन-सामान्य से लेकर राजमहलो तक सम्मान पाती रही। हिन्दी के भक्तकाव्य और उसमें भी कृष्णकाव्य की विशेषता यह है कि उसे उच्च वर्ग या अभिजात्य वर्ग का काव्य नही कहा जा सकता। राज दरबारो में जाकर भी उसकी अपील सर्वसाधारण की भावना से विलग नही हुई। भारत के साहित्यिक सास्कृतिक इतिहास में पहले ऐसा कभी नही देखा गया।

प्राकृतिक काव्य-प्रतिभा से सम्पन्न सूरदास की सब से अधिक महत्ता इस बात में है कि उनके द्वारा अनायास ही एक महान युग का निर्माण हो गया और वे स्वय उस युग के जन-जीवन में रस-बस कर इस प्रकार खो गए, मानो उनका किसी देश काल से नाता ही न हो, उनके कोई माता-पिता ही न रहे हो। आत्म-विसर्जन की इस भारतीय अथवा किसी अश में विश्वव्यापी *कवि-परपरा में मध्ययुग के कवि बहुत आगे बढे हुए है* और उनमें सब से अग्रणी सूरदास हैं। जिनका नाम और जिनका लोकप्रिय व्यक्तित्व अनेक दत कथाओ में लोकरुचि के अनुसार मुखरित होकर बिखर गया यहा तक कि उस बिखराव में से अपने असली कवि सूरदास को खोजना अक्सर

सूरदास के लिए यह बहुत बडी बात नही है। यह भी कोई बडी बात नही है कि उन्हे केवल बाल्यावस्था की प्रकृति की ही नही, मनुष्य की—आबालवृद्ध नर-नारी—सभी की प्रकृति की, नाना अवस्थाओ में उनके आचरण-व्यवहार की यथार्थ अनुभूति थी और उसे प्रभावशाली बिम्बो में व्यक्त कर सकने की अनुपम योग्यता थी। यदि सूरदास में इतनी ही योग्यता होती, तो भी उनकी कवि-कीर्ति असाधारण और अप्रतिम मानी जाती। परतु सूरदास की दृष्टि में कवि-कीर्ति तुच्छ है, यदि काव्य का प्रयोजन काव्यमय बना रह कर आध्यात्मिक भूमि पर प्रतिष्ठित नही होता।

काव्य को धर्म और दर्शन से जोडने की परपरा तो, हम कह ही चुके है, कबीर से ही आरम हो गई थी। यही क्यो? बहुत थोडे ही कवि होगे जिनमे किसी न किसी रूप में धर्म और दर्शन का प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष योग न होता हो। हिन्दी के भक्त-कवियो की इस विशेषता में कि उनका कवि-कर्म धर्म और दर्शन से शुरू ही होता है। सूरदास इस विषय मे सब से अलग और ऊपर है कि उनके काव्य में धर्म और दर्शन ऐसे घुले-मिले है कि इस समन्वय से रहित किसी काव्य को उनका काव्य कहा ही नही जा सकता। इसका श्रेय है उनकी उस चितना को जो श्रीमद्भगवद्गीता के विचार-दर्शन को आत्मसात किए हुए है। श्रीकृष्ण-लीला के माध्यम से प्रेम के जिन विविध मानवीय भावो को सूरदास ने चित्रित किया उनमे प्रयोजनशीलता और सार्थकता लाना सभव ही न होता, यदि वे उन्हे गीता मे प्रतिपादित अध्यात्म-चितन से न जोडते। भागवत और भगवद् गीता दोनो ने सिद्धान्त रूप से भाव-भेदरहित रागवृत्ति की महिमा का जो प्रतिपादन किया है और घोषित किया है कि किसी भी भाव से, भले ही वह भाव विपरीत क्यो न हो, अनन्य रूप मे अनुरक्त होने पर वह निश्चय ही चरितार्थ होकर पूर्णता प्राप्त करता है, वही सूरदास ने काव्य के द्वारा प्रत्यक्ष कर दिया। श्रीकृष्ण-लीला के सभी पात्र भिन्न-भिन्न भावो से अनुरक्त होकर सपूर्ण समर्पण की वह स्थिति प्राप्त करते है जिसकी शिक्षा गीता ने दी है। परतु सूर के काव्य में शिक्षा देने का कोई सवाल ही नही है। काव्य की भूमि से वह कही नही उतरता। उसी के माध्यम से वह अह के विसर्जन की भावना को चरम परिणति पर पहुचा कर एक तरफ प्रेम का सच्चा आदर्श प्रस्तुत कर देता है, दूसरी ओर भक्ति-धर्म की उस स्थिति पर पहुचा देता है जहाँ ज्ञान और वैराग्य की स्वत सिद्धि हो जाती है।

प्रेम के सहज मार्ग से धर्म-साधना और सिद्ध-अवस्था मे उसकी परिणति सूरदास इस कारण सभव बना सके कि उनकी भावना के श्रीकृष्ण परम आनद-स्वरूप है। गीता के योगी कृष्ण को श्रीमद्भागवत में साक्षात् पूर्ण ब्रह्म कहकर उनकी आप्त-काम रूपी आनद-लीला का जो सकेत हुआ है और उसे लेकर वल्लभाचार्य ने अध्यात्म दर्शन सबधी जो परिकल्पना प्रस्तुत की उसी के अनुसार सूरदास ने उनकी आनन्द-लीला का विस्तार से वर्णन किया। उनके अक्षर-धाम को-नित्य वृन्दावन लीला को-पृथ्वी पर उतार कर उन्होने आनद-क्रीडा में मग्न कृष्ण को मानव की सहजता के साथ-साथ ब्रह्म की रहस्यमयता से सदा परिवेष्टित रखा। यहीं पर उन्हें काव्य कुशलता की सब से बडी चुनौती का सामना करना पडा। मानव और ब्रह्म की क्रमश ऐन्द्रियता और अतीन्द्रियता, राग-रग में तल्लीनता और निर्लिप्त, मानवीय व्यापारो में सहज

सर्वव्यापी अखण्ड प्रेम का गायन कबीर ने भी किया था, परंतु अपनी आध्यात्मिक दार्शनिक मान्यता के कारण वे उसे वैसा मूर्त और सर्वसाधारण द्वारा ग्रहण करने योग्य रूप नहीं दे सके जैसा आगे चलकर सूर ने दिया। सूरदास के प्रेम की संकल्पना के तीन स्रोत हैं — भागवत पुराण, भगवद्गीता और मुख्य रूप से वल्लभाचार्य के पुष्टिमार्ग और सामान्य रूप से अन्य कृष्ण-भक्ति सम्प्रदायों में मान्य ब्रह्म की व्याख्या और तदनुसार निरूपित कृष्ण-लीला का परम आनन्दमय रूप। भागवत पुराण में परंपरा से प्राप्त कृष्ण के अवतार की लीला को साधारण मानव के सामान्य जीवन की तरह ढालकर उसे विस्मय, विनोद, तन्मयताकारी सहजता और आत्मीयता और आनन्द की सर्वोच्च अनुभूति के गुणों से भरने के लिए लीला प्रसंगों की जो शृंखला प्रस्तुत की थी, सूरदास ने उसे लेकर कृष्ण-लीला का एक ऐसा रूप गढ़ा जिसमें प्रसंगों की निजी प्रबंधात्मकता के साथ-साथ संपूर्ण कृष्ण-लीला की कथा-एकता पैदा हो गई और वह गीतिमुक्तकों का अनूठा प्रेम-काव्य बन गया। सूरदास ने अपने इस प्रेम काव्य द्वारा गीता के भक्ति योग को व्यवहार योग्य सिद्ध करने के उद्देश्य से उसे सच्चे कवि की प्रतिभा के बल पर सहज मानवीय गुणों से ओतप्रोत कर दिया। इस प्रक्रिया में निश्चय ही उन्होंने पुष्टिमार्गीय दर्शन और भक्ति-भावना के साथ-साथ अन्य सम्प्रदायों की विचारधारा का भी लाभ उठाया और इस प्रकार अपने काव्य में जन-जन के लिए विचित्र आकर्षण पैदा कर दिया। जीवन में अनुराग, उमंग, उल्लास के साथ उसे अर्थ और उद्देश्य देने में सूरदास की संकल्पना की कृष्णलीला ने जो लोकप्रियता पाई उसने मध्ययुग के रिनेसां की भावना को तो शिखर पर पहुँचाया ही, उसका चमत्कारी आकर्षण आज तक समाप्त नहीं हुआ है और कृष्ण-लीला अब भी उसी की अनुगूंज के रूप में जनमानस को मुग्ध करती है।

प्रेम की मानवीय-भावना के साथ धर्म, अध्यात्म दर्शन और जीवन का व्यवहार-पक्ष जोड़ना शायद कृष्ण-लीला के माध्यम से ही संभव था और यह भी विश्वास होता है कि यह कार्य सूरदास जैसी प्रतिभा वाला कवि ही कर सकता था। सूरदास ने रिनेसां युग की गीति-भावना को नित नई सौन्दर्य-कल्पना की प्रेरणा देनेवाली विषय वस्तु दे दी जिसका उपयोग आधुनिक युग तक होता रहा है। उन्होंने मनुष्य के स्वाभाविक सौन्दर्य-प्रेम की वृत्ति को कृष्ण, राधा और गोपियों का मिथक देकर उसे आध्यात्मिक उच्चता पर पहुंचा दिया।

श्रीकृष्ण-लीला द्वारा ही संभव था कि प्रेम को जीवन-व्यापी राग संबंधों में सजीव बनाकर उसमें सर्वसाधारण के लिए आत्मीयतापूर्ण सम्मोहन भरा जाय। श्रीकृष्ण की मानव-लीला को कितना मानवीय बनाया जा सकता है और उसमें कितनी सहजता के साथ संतान के लिए, साथी सहचरों के लिए और रूप-सौंदर्य से उन्मत्त कर देनेवाले प्रियतम प्रेमी के लिए सम्बन्ध-सामग्री जुटाई जा सकती है, सूरदास को बिना पढ़े इसका अनुमान भी नहीं हो सकता। प्रेम के इन तीन प्रकार के संबंधों को प्रतिबिंबित करने में सूरदास ने मनुष्य के प्रायः उन सभी मनोभावों और चित्तवृत्तियों को निःशेष कर दिया जिसके कारण जीवन से उसका लगाव होता है, वह विचलित होता, क्रियाशील होता और नाना प्रतिक्रियाओं का कारण बनता है। अक्सर सूरदास की प्रशंसा बाल मनोविज्ञान के अद्वितीय चित्रकार के रूप में की जाती है। यह सही है, परन्तु

रामानद (ई० १२९९–१४१०) हुए जो भक्त कवि कबीर (ई० १३९९–१५१८) के गुरू प्रसिद्ध हो गए। कबीर ने उनसे दीक्षा न पाकर भी, कहते हैं, उन्हें अपना गुरू बनाया था। स्वय रामानद के भी कुछ जनभाषा के भक्तिपूर्ण पद मिलते हैं। रामानद उत्तर भारत में भक्ति को जन आन्दोलन का रूप देनेवाले इतने प्रबल नेता थे कि उन्हें न केवल कबीर, बल्कि कबीर के एक सौ से भी अधिक वर्षो बाद और कबीर की सामाजिक विचारधारा के काफी कुछ विरोधी तुलसीदास (ई० १५३२–१६२३) तक का प्रेरक माना जाता है।

कबीर और उनकी परपरा के सत कवियो मे धर्म और दर्शन को जन-मानस तक पहुचाने के प्रयत्न में वैदिक-ब्राह्मण परपरा का इतना तीखा विरोध था कि उन्होने वैष्णव भक्तिधारा की मूल भावना तो अपनाई, लेकिन उसको व्यक्त करनेवाले माध्यमो और साधनो का एकदम तिरस्कार कर दिया। सस्कृत के कूपजल से निकालकर भाषा के बहते नीर मे मिले हुए भक्ति-भावना के उनके सदेश मे राम और कृष्ण के नाम तो हैं, उनकी लोकप्रिय कथाओ का बिलकुल बहिष्कार है। ऐसी स्थिति में जनमानस को छूकर उसमें उमग और उत्सुकता जगाने के लिए वे साधारण मानवीय सबधो के प्रतीको का ही सहारा ले सकते थे।

सतो के प्रेम के धार्मिक सदेश मे बडी व्यापकता है। किसी भी तरह का भेदभाव उसमें नही है। न केवल मनुष्य और प्राणी मात्र को वह अपने मे समेटे हुए है बल्कि जड और निर्जीव सृष्टि भी उसके दायरे से बाहर नही है। फिर भी नाम और रूप की अस्थिरता, तरलता और भ्रमित करनेवाली परिवर्तनशीलता के कारण जो वास्तव में उनके मिथ्या होने की द्योतक है, प्रेम की अनुभूति कराने में इन सत कवियो को यथेष्ट सफलता नही मिल सकी। इसी कारण इन कवियो की वाणी का निषेधमूलक पक्ष ही अधिक उभर कर सामने आया और उन्हें 'निर्गुणिया जोगी' ही अधिक समझा गया, प्रेम-भक्ति के प्रचार की उनकी आरभिक और परिपुष्ट भूमिका बहुत कुछ दबी सी रह गई।

इसी पृष्ठभूमि में सूरदास का उदय होता है। मध्ययुग के नव जागरण को परिपूर्ण बनाने के लिए, उसके निषेध, विरोध, तीक्ष्णता और प्रखरता के स्वर को विधि-निषेध मात्र से ऊपर उठाकर, विरोध और कटुता की आशका मात्र से दूर रखते हुए उसे शुद्ध हार्दिकता के धरातल पर पहुँचाने के लिए। इस उद्देश्य की सिद्धि युग-युग से जनमानस में बसी सुन्दरता की प्रतिमा को और अधिक मनमोहक और रागरजित बनाने से ही हो सकती थी। कहा जाता है सूरदास वल्लभाचार्य से केवल दस दिन छोटे थे और जब ३१-३२ वर्ष की उम्र में आगरा के पास यमुना के तट पर गऊघाट नामक स्थान पर दोनो की भेंट हुई, तब वेद-वेदाग में निपुण महाप्रभुवल्लभ ने भक्ति-भावना पूर्ण पदो के गायन और विरक्त धार्मिक जीवन के कारण प्रसिद्ध कवि सूरदास से दीनता-हीनता भरी, मन को उदास बनानेवाली भावना छोडने का आग्रह किया और उन्हें श्रीकृष्ण ही हर्ष और उल्लासपूर्ण लीला के वर्णन की प्रेरणा दी। इस प्रसग को सूरदास की जीवनी में जो महत्व मिला है, उससे कहीं अधिक मिलना चाहिए युग-भावना के निर्माण से उसके योगदान को क्योकि यह सूर का कृष्ण लीला गायन ही है जिसमें सोलहवीं सदी के स्वर्ण काल की आत्मा की आवाज सुनाई देती है।

मध्ययुग का रिनेसां और सूरदास

डॉ० ब्रजेश्वर वर्मा

ग्यारहवीं बारहवीं सदी में धर्म और दर्शन की नई व्याख्याओं से शुरू होकर भारत के मध्ययुग का नवजागरण सोलहवीं सदी में अपने शिखर पर पहुंच गया था। राजनीतिक इतिहास ने इसका श्रेय अधिकांश में महान मुगल सम्राट अकबर को दिया है। इसमें संदेह नहीं कि अकबर ने देश को राजनीतिक स्थिरता देकर सामाजिक और सांस्कृतिक प्रगति के लिए उस समय को देखते हुए आदर्श परिस्थितियाँ पैदा कर दी थीं। धर्म, दर्शन, कला, संगीत और साहित्य में स्वयं सम्राट की गहरी रुचि थी और वे उन्हें पूर्ण संरक्षण देने के लिए प्रयत्नशील थे। परंतु यह देखकर हैरानी होती है कि अपने समय के दो सब से महान भक्त कवियों सूरदास (ईसवी सन १४७८–१५८०) और तुलसीदास (ईसवी सन १५२३–१६२३) से उनका कोई सीधा संबंध नहीं था और जब हम देखते हैं कि जिन कवियों को मुगल दरबार का संरक्षण मिला था वे इन भक्त कवियों की तुलना में कितने छोटे थे तो हम इसी नतीजे पर पहुँचते हैं कि मध्ययुगीन रिनेसां का यह स्वर्णकाल असल में राजनीति की उपज नहीं था, इसकी जड़ें वहीं थीं जहाँ से भक्त कवियों को प्रेरणा और पुष्टि मिली थी। जैसा कि ऊपर कह चुके हैं मध्ययुग के रिनेसां का आरंभ धर्म और दर्शन की नई व्याख्याओं से हुआ था और उसका विकास उस काल में होता रहा जब राजनीतिक स्थितियाँ संरक्षण तो दूर नित नई चुनौतियाँ दे रही थीं।

ग्यारहवीं-बारहवीं सदी में दक्षिण के तमिल प्रदेश के रामानुजाचार्य (ईसवी सन १०३७–११३७) से आरंभ होकर धर्म और दर्शन को जन-भावना के निकट लाने के प्रेरक उपाय उत्तर भारत में वल्लभाचार्य (ईसवी सन १४७८–१५३०) के समय तक होते रहे। ये आचार्य दर्शन के चिंतक, धर्म के उपदेशक और संप्रदायों के प्रवर्तक तो थे परंतु जन-मन को गहराई से आंदोलित करने के लिए उन्हें विद्वान पंडितों की नहीं, जन समाज से ही निकले भावनाशील व्यक्तियों की सहायता दरकार थी। आचार्यों को बहुत बड़ा श्रेय यह है कि उन्होंने धर्म और दर्शन की ऐसी व्याख्याएँ कीं जिनके कारण उन्हें पंडितों और विद्वानों की सीमा से निकालकर संवेदनशील जनमानस तक सहज ढंग से पहुंचाया जा सका। जाहिर है, यह कार्य शास्त्रीय पंडित नहीं ऐसे संवेदनशील कवि-हृदय व्यक्ति ही पूरा कर सकते थे जो जन-समाज के मर्म को पहचानने और उसमें स्पंदन पैदा कर सकने की योग्यता रखते थे। इस प्रकार मध्ययुग के रिनेसां का संचालन ऐसे लोगों के द्वारा हुआ जो बहुत साधारण श्रेणी के थे। उनमें अनेक तो सामाजिक व्यवस्था में निचले और पिछड़े हुए वर्गों के थे। इन लोगों का सीधा संपर्क धर्माचार्यों से होना संभव नहीं था। इनके और धर्माचार्यों के बीच भी अवश्य कुछ जन-नेता थे जिन्होंने धर्म का संदेश जन-साधारण तक पहुंचाया था। उत्तर भारत में इस प्रकार के सब से अधिक शक्तिशाली नेता स्वामी

तीसरी गोपी कहती है —

गोकुल सबै स्याम उपासी।
जोग अंग साधन जे ऊधो, ते सब बसत ईसपुर कासी॥

(उद्धव, यह गोकुल है, यहा सब गोपाल के पूजारी रहते हैं। जिन को योग अग करना है, उनकी जगह यहाँ नही। ईशपुर और काशी में है)

चौथी गोपी ने ताना दिया —

जोग ठगो री ब्रज न बिकै है।
यह ब्यौपार तिहारो ऊधो, ऐसो ही फिरि जै है।

(उद्धव, जोग का नकली माल ब्रज मे नही बिक सकेगा। यह दूकान ऐसे ही वापस जायगी)

सूर के कवित्व की यह विहगम झलक पेश की गई है। इतने बडे कवि पर विस्तीर्ण लेख लिखने के लिए ये अल्प पृष्ठ अपर्याप्त हैं। वह अन्ध कवि जिसकी दी हुई दिव्य दृष्टि हमें आज तक सुन्दरता और प्रेम का तमाशा दिखा रही है। उसके स्थान का निर्धारण आसान नही।

उर्दू से अनूदित **डा० गुरुनाथ विवेकर**

देती थी। यही मुरली आज तक भक्तों के दिल में प्रेम सुधा सरसाती है। सूर ने इसी मुरली माधुर्य को तरह तरह से अपने यहाँ पेश किया है। कुछ झलकियाँ देखिये

स्याम कर मुरली अतिहि बिराजत,
परसत अधर सुधारस प्रगटति,
मधुर मधुर सुर बाजत।

(स्याम के हाथ में मुरली बडी अच्छी लगती है, मुरली नीचे के होंठ पर रखकर सुधारस निकलता है, मीठे मीठे सुर बजते हैं)

सखी री मुरली लीजै चोर,
जिन गोपाल कीन्हे अपने बस, प्रीत सबन की तोर।

(सखी वह मुरली चुरा लीजिए जिस की वजह से गोपाल ने सब की प्रीत तोडकर अपने बस में कर लिया है)

कृष्ण ब्रज छोडकर चले गये। वे राजकाज में लग गये, लेकिन उनको बराबर खबरें मिलती थी कि गोपियाँ उनके विरह में तडप रही हैं। कृष्ण ने अपने वज़ीर और दोस्त उद्धव को गोपियों को समझाने के लिए भेजा। उद्धव इतने बडे ब्रह्मज्ञानी थे कि उनको पूरा यकीन था कि उन गँवारन गोपियों को दो बातों में मोह और प्रेम से आजाद कर दूँगा। लेकिन ब्रज में उद्धव के पूर्णज्ञान और गोपियों के पूर्ण प्रेम में भरपूर टकराव हुआ। ज्ञान हारा और प्रेम जीता। और उद्धव भी कृष्णलीन होकर वापस आए।

उद्धव और गोपियों में जो बातें हुई उन्हे भ्रमरगीत (भँवरों का गीत) कहा जाता है। श्रीमदभागवत और सूर सागर दोनों में भ्रमर गीतों का अनोखा साहित्य आत्मा को हिला देता है। यहाँ कुछ झलकियाँ पेश की जाती हैं, देखिए —

उद्धव ने अपने दार्शनिक तर्कों से गँवार गोपियों को समझाना चाहा कि ईश्वर की आराधना करो मोह का रोग जाता रहेगा। एक गोपी जवाब देती है —

उधो! मन नाहीं दस बीस
एक हुतो सो गयो स्याम सग को आराधै ईस।

(उद्धव, मन दसबीस नही होते। एक था वह तो स्याम के साथ गया। ईश्वर की आराधना कौन करे?)

दूसरी गोपी रोकर कहती है —

निसदिन बरसत नैन हमारे।
सदा रहत पावस ऋतु हम पै, जब से स्याम सिधारे॥

(हर रोज़ हमारी आँखे बरसती रहती है। हमारे यहाँ तो जब से स्याम सिधारे है, सदा बरसात ही रहती है)

सुन्दर मुख को बलि बलि जाऊँ।
लावनिनिधि, गुननिधि, सोभानिधि,
निरखि निरखि जीवन सब गाऊँ॥

(सुन्दर चेहरे से बलि बलि जाऊँ। इस सौन्दर्य सागर, गुणो के समुद्र लावण्य समुद्र को देख कर तमाम ज़िन्दगी गाता रहूँ)

अंग अंग प्रति अमित माधुरी,
प्रगटति रसरुचि ठावँ ठाऊँ।

(हर अग में अमृत की मिठास, जगह जगह से रस रुचि प्रकट होती है)

तापै मृदु मुसकानि मनोहर,
न्याय कहत कवि मोहन नाऊँ॥

(उस पर हल्की मनोहर मुस्कराहट कवि ने मोहन नाम यथार्थ दिया है)

सैन दई दई जब हेरत तापै,
हौं बिन मोलु बिकाऊँ।

(जो आँख इशारे दे दे कर ढूढ रही है इस के लिए मै बिन मोल बिक जाऊँ)

सूरदास प्रभु मन मोहन छबि,
यह सोभा उपमा नहीं पाऊँ।

(सूरदास इस मन मोहनवाली शोभा के लिए उपमा नही मिल रही है)

नटवर भेस धरे ब्रज आवत,
मोर मुकुट मकराकृत कुडल,
कुटिल अलक मुख पर छबि पावत।

(नटवर भेस धरे ब्रज में आ रहे है मोर मुकुट मछली की आकृति का कुडल बल खाते हुए केश मुख को शोभा दे रहे है)

देखि री हरि के चचल नैन,
खंजन मीन मृगज चपलाई,
नहीं पटतर एक सैन।

(हरि के चचल नयन देख, चिडिया, मछली हिरन की खूबसूरत आँखें ये कोई इनकी बराबरी नही कर सकेंगी)

मुरली माधुर्य भी सूर की शायरी का एक रोचक विषय है। कृष्णचरित्र में मुरली को बडा महत्व है। यहीं मुरली बृन्दाबन में बसीबट के पास बजती थी। इसी मुरली की आवाज़ से भटकती गाएँ मस्त होकर कृष्ण के पास जमा हो जाती थी। यमुना तट पर यहीं मुरली राधा और गोपियो का दिल मोह लेती थी। यही मुरली ब्रज के ग्वालो के दिल प्रेम से भर

सूरदास तब बिहँस जसोदा लै उर कंठ लगायो ।

(सूरदास तब हँस कर जसोदा ने गोद में लेकर गले लगा लिया)

कुछ और झलकियाँ देखिए —

चले बन धेनु चरावन कान्ह ।

गोप बालक कछु सयाने, नन्द के सुत नान्ह ।

(बाल कन्हैया गाएँ चराने जगल को चले। ग्वालो के लडके कुछ स्याने हैं, नन्दका बेटा छोटा है)

द्रुम चढ़ि काहे न टेरो, गैयाँ दूर गई ।

धाई जात सबन के आगे जे ब्रसभान दई ।

(कन्हैया, पेड पर चढकर देख, गाएँ दूर भाग गई। वह ब्रमभानवाली सबके आगे भागी जा रही है)

मेरी माई ऐसो हठी बाल गोविन्द ।

अपने कर गहि गगन बतावत, खेलन को माँगं चन्द ।

(बाल गोविन्द ऐसा जिद्दी है कि हाथ उठाकर आसमान को बताता है और चाँद खेलने के लिए माँगता है)

मैं दुहिहों मोहि दुहन सिखावहु ।

कैसे धार दूध की बाजत, सोई सोई बिध मोहि बतावहु :

(माँ बालकृष्ण कह रहे हैं कि मुझे दोहना सिखाओ, दूध की धार से आवाज कैसे पैदा होती है वे तरीके बताओ)

रूप माधुर्य भी सूर की शायरी का बडा आकर्षक विषय है। भक्ति काव्य में कबीर ने बहुश इस्लामी सस्कारो की वजह से, रूप आकर्षण को बिलकुल रद कर दिया है।

पाथर पूजे जो हरि मिले तो मै पूजू पहाड़ ।।

(तुलसी दास के यहाँ रूप आकर्षण को माना है लेकिन उसे भक्ति के प्रारभिक सोपानो की तरह समझा गया है)

वल्लभ सम्प्रदाय और सूर की शायरी मे रूपाकर्षण को बहुत ऊँचा स्थान प्राप्त है। आश्चर्य की बात यह है कि हिब्रू धर्म सम्प्रदायो में इजील से लेकर कुरआन तक धार्मिक समारोह और धर्म धुरीणो में घनता और दबदबे को अधिक महत्व है। इन के यहाँ सर्वेश्वर से भी डरने की ताकीद दी गई है। इस के विपरीत हिन्दुस्तानी भक्ति में प्रेम और सिर्फ प्रेम को उभारा गया है। सूर का रूप-माधुर्य भी प्रेम की मिठास और श्रृन्गार के रस में नहाया हुआ है।

बलराम कृष्ण को चिढाते हैं कि तुम यशोदा के बेटे नही हो तुम्हें तो मोल लिया गया है। कृष्ण माँ से शिकायत कर रहे हैं

मैया मोहि दाऊ बहुत खिझायो।
मोसों कहत मोल को लीनो,
तोहि जसुमति कब जायो॥

(मैया मुझे दाऊ बहुत सताते हैं। मुझसे कहते हैं तू मोल लिया गया है। जसुमति तेरी माँ नही है)

गोरे नन्द जसोदा गोरी, तुम कत स्याम सरीर।
चुटकी दै दै हंसत ग्वाल सब, सिखै देत बलबीर॥

(नन्द गोरे, जसोदा गोरी, तुम कैसे काले हो, ग्वाले चुटकी दे दे कर हँसते हैं, उनको बलबीर सिखाते हैं)

मक्खन की चोरी करते हुए कृष्ण पकडे गये हैं। उन के मुह मे मक्खन लगा है। माँ लकडी लिये खडी है और कृष्ण माँ को बहला रहे हैं।

मैया मोरी मै नहीं माखन खायो।

(मेरी मैया मैंने मक्खन नही खाया है)

भोर भयो गैय्यन के पीछे, मधुबन मोहि पठायो।
चार पहर बसीबट भटक्यो, सांझ परे घर आयो।

(सवेरे ही सवेरे तूने गौओ के पीछे मुझे मधुबन भेज दिया। चार पहर "बन्सीबट" के पास रहा शाम को घर आया)

मै बालक, बहियन को छोटो, छीको किहि बिधि पायो।

(मै छोटी छोटी बाहो वाला बालक हूँ, ऊँचे छीके तक मेरा हाथ कैसे पहुँचा)

ग्वाल बाल सब बैर परे हैं, बरबस मुख लपटायो।

(और यह जो मुह मे लगा मक्खन देख रही है, बात यह है कि ग्वालो के लडको से मेरी दुश्मनी हो गई है, ज़बरदस्ती उन्ही ने मुह मे लगा दिया है)

तू मैया मन की अति भोरी, इन के कहे पतिआयो।

(मैया तू बडी भोली है, उन लोगो के कहने में लग गई)

जिय तेरे कछु भेद उपजि है, जान परायो जायो।

(अगर तेरे दामन पराया लडका समझकर कुछ भेद पैदा होता है)

यह ले अपनी लकुटि कमरिया, बहुतहि नाच नचायो।

(तो यह ले अपनी लकड़ी और कमली, बस बहुत नाच नचा चुकी)

फिर सूर कहते हैं

भटकि रह्यो बोहित के खग ज्यों

तुलसीने भी इसी मज़मून को इस तरह किया है –

जैसे काग जहाज को सूझत और न ठौर।

(जैसे जहाज़ का कौआ जिस को दूसरी जगह दिखाई नही देती)

तथ्य यह है कि इस (?) मे सूरने जो पहला पद कह दिया है उसका जवाब न खुद उनसे हो सका न तुलसी से।

कितनी सादी विनय लेकिन कितनी प्रभाव पूर्ण.

चरन कमल बंदौ हरिराई।
जाको कृपा पगू गिर लघै,
अंधे को सब कछू दरसाई॥

(मैं हरि के चरण कमल की वन्दना करता हूँ जिनकी कृपामे अपाहिज पहाड, लाध सकता है और अन्धे को सब कुछ दिखाई देता है।)

इस विनय मे भी कितना भरपूर असर है

जो हम भले बुरे तौ तेरे।
तुमही हमारी लाज बड़ाई
बिनती सुनि प्रभू मेरे॥

(ऐ कृष्ण हम भले बुरे कैसे भी हैं, तेरे ही हैं। तुझ ही से हमारी इज्जत और बडाई है, हमारी प्रार्थना सुन ले।)

सूर की शायरी का दूसरा विषय बालकृष्ण एक महत्वपूर्ण विषय है। एक तो वैष्णव मत में वात्सल्य भाव योंही बहुत महत्वपूर्ण है, इस के अलावा स्वय सूर के गुरु वल्लभाचार्य के इष्ट देव बालकृष्ण थे। इस मे शक नही कि सूरने कृष्ण की बाल लीलाएँ इतनी खूब सूरत रची हैं जिनका जोड विश्व-साहित्य मे मुश्किल से मिल सकेगा।

यशोदा यह कहकर कृष्ण को खूब दूध पिलाती थी कि कजरी गाय का दूध पीने से तेरी चोटी बडी हो जाएगी। आज कृष्ण माँ

मैया कबहि बढ़ैगी चोटी।
किती बार मोहि दूध पिवत भई, यह अज हुं है छोटी॥

(मैया मेरी कब तक चोटी बढेगी ? दूध पीते मुझे कित्ता वक्त हो गया लेकिन यह अब तक छोटी की छोटीही है।)

काचो दूध पियावत "पचि-पचि," देत न माखन रोटी

(कच्चा दूध "पलपल" पिलाती है मक्खन रोटी नही देती।)

सूर की विनय एक खास रंग और अन्दाज़ की है। उन की विनय में सच्चाई, सरलता और प्रभुविष्णुता ये गुण जैसे उमड रहे हैं। वे अपने विनय पदो में दार्शनिक बातो से अधिक सीधी-साधी भाव विभोर बातो को बयान करते हैं। सूर से बडा कृष्ण की विनय करनेवाला शायद आज तक नही पैदा हुआ है।

सूर के कृष्ण विनय पदो के साथ यह देखकर आश्चर्य होता है कि उन के यहाँ बहुत से राम विनय पद भी मौजूद हैं। बल्कि सूर ने एक अनुल्लेखनीय छोटी सी रामायण भी सूरसागर में कही है। यह तो ज़ाहिर है कि राम और कृष्ण दोनो विष्णु के अवतार थे। अत. इन दोनों में कोई फर्क नही है। वैष्णवो के बहुत से पन्थो मे राम और कृष्ण दोनो की उपासना रूढ है। लेकिन वल्लभ सम्प्रदाय में कृष्ण का साक्षात्कार प्राप्त करने के लिए एक बडा समीचीन नियम जारी किया गया था।

वल्लभ सम्प्रदायवाले मन्दिरो में स्थापित तमाम मूर्तियो का सम्मान करते थे। लेकिन उन को आज्ञा थी कि अपनी कामना याचना सिर्फ अपने इष्ट देव के सामने करना चाहिए जैसे वल्लभाचार्य के इष्ट देव बाल कृष्ण थे। फिर इसमें यह खास आज्ञा थी कि इष्ट देव की भी सिर्फ उसी मूर्ति के सामने काम याचना करो जो तुम्हें गुरू ने दी है और जो तुम्हारे घर के देव कक्ष में स्थापित है। बाल कृष्ण की इस मूर्ति को प्यार से सारा परिवार "लाल" कहता था और लाल को वर्तमान और साक्षी जानकर अपने सुख-दुख उनसे ऐसे बयान किये जाते थे जैसे कि लाल पूरे ध्यान से सब कुछ सुन रहे हैं। घर में जो खाना पकता वह पहले लाल के सामने परोसा जाता उस के बाद घरवाले खाते। फसल के नये फल या गल्ला वगैरा जो घर में आता वह भी पहले लाल को अर्पित किया जाता। सर्दी या गर्मी आने पर जो जडावल या गर्मी के कपडे खानदान के लिए बनते वे पहले लाल के लिए बनाए जाते। इस तरह एक भक्त के खानदान में लाल प्यार, पवित्रता और एकता का केन्द्र बन जाते थे।

वल्लभ सम्प्रदाय की इस व्यक्ति पूजा और निष्ठा के बावजूद सूर ने राम और कृष्ण में कोई फ़र्क़ नही किया। शायद इस का कारण यही हो कि सूर गृहस्थी जीवन से वंचित थे। उन की हैसियत कमोबेश एक ऐसे मन्दिरके पुजारी की होगई जहाँ विभिन्न भाव रखनेवाले विभिन्न परिवार जमा होते थे।

सूर की कृष्ण विनय देखिए.

मेरो मन अनत कहाँ सुख पावै।
जैसे उड़ि जहाज को पंछी फिर जहाज पर आवै॥

([सिवाय कृष्ण के चरणो के] मेरे मन को और कही सुख नही मिल सकता। यह जहाज़ के पछी की तरह उडता है और फिर जहाज़ पर आता है।)

यही आशय सूरने एक दूसरे तरीके पर फिर कहा है—

अब मन भयो सिन्धु के खग ज्यों
फिर फिर सरत जहाजन।

(मेरा मन समुद्र का कौआ बन गया है जो फिर फिर कर जहाज़ ही पर आता है)

सूर सागर श्रीमद्भागवत ही के ढाँचे पर लिखा गया है लेकिन उसका अनुवाद नही। सूरने अपना यह ग्रंथ श्रीमद्भागवत के विषयो को ध्यान में रखकर ही लिखा है और निःसन्देह सूरसागर का साहित्यिक तथा पद्य मानक श्रीमद्भागवत से कम नही है। सूर सागर में जो प्रभाव, प्रवाह और सरलता है उस का मुकाबला श्रीमद्भागवत नही कर सकती। ब्रज के ग्वालो की ज़िन्दगी का यथार्थ चित्रण जो ब्रज भाषा में आया है उसका पण्डिती भाषा सस्कृत में आना बहुत मुश्किल था।

सूर सागर भी श्रीमद्भागवत की तरह बारह स्कन्धो में बटा हुआ है। कुल सूर सागर दो हिस्सो में १५७२ पृष्ठो पर फैला हुआ है जिस में सिर्फ दसवाँ स्कन्ध २५५ से १५६३ तक है। यानी दसवाँ स्कन्ध १३०८ पृष्ठो में और बाकी ग्यारह स्कन्ध २६४ पृष्ठों में आये हैं। स्कन्धो के बटवारे की यह असन्तुलितता ही शायद इस खयाल की बुनियाद हो कि सूर सागर में सवा लाख पद थे जो मिल नही रहे हैं।

यह बात यकीनी है कि सूरसागर सिलसिलेवार एक किताब की सूरत म नही लिखा गया। सूर विभिन्न समय पर विभिन्न पद लिखते रहते थे। जिन को विभिन्न स्कन्धो के शीर्षको के तहत दर्ज करवा देते थे।

श्रीमद्भागवत ही की तरह सूर की शायरी के विषय ये है —

(१) विनय, (२) बालकृष्ण, (३) रूपमाधुर्य,
(४) मुरली माधुर्य, (५) भ्रमर गीत।

ये सारे विषय श्रीमद्भागवत में सीमित रूप मे है। सूर ने उन को विस्तार दिया और उन्हें अवामी ज़िन्दगी से निकटतर लाए। ब्रज की ग्वालनें, गोपियाँ और राधा, गवाले कृष्ण, यशोदा मइया, नन्दबाबा की जीती जागती तस्वीरे सूरसागर में नज़र आती है जिन की ज़बान से ब्रज भाषा के शब्द फूल की तरह झड रहे है।

उपर्युक्त पाँच विषयो में एक बात सामवाइक है और वह है प्रेम। सूर के वर्न में कृष्ण से वात्सल्यपूर्ण प्रेम है, उनकी बाललीला मे प्यार की फुलझडियाँ है, उनके रूप माधुर्य में चाँद और चकोर की भावुकता है, उनकी मुरली माधुर्य मे मुहब्बत की वह गेयता है जिस से ब्रज भाषा आजतक गूज रही है। उन के भ्रमरगीत (भँवरे के गीत) में प्रेम और ज्ञान का टकराव है और आखिर प्रेम की जीत है।

सूर की शायरी की विशेषता मिठास गेयता और प्रेम है। उनका कृष्ण यशोदा और नन्द का लाडला है, मक्खनचोर है, नटखट है, शरारती है, ग्वालो का सखा है, गोपियो और राधा का प्रेमी है, बाँसुरीबजय्या है, नर्तक है, कलाकार है और इस प्यारे कृष्ण के सैंकडो प्यारे रूप सूर अपनी शायरी में पेश करते है। कृष्ण की वीरता की तरफ सूर बहुत कम ध्यान देते है उन का काम है कृष्ण को प्रेम रस में नहला कर अपने पाठक के हृदय को प्रेम की मिठास से भर देना।

अन्तर है। इस स्थिति के कारण दोनो तिथियाँ शंकास्पद बन जाती हैं। यह अफसोस की बात है वल्लभ सम्प्रदाय की ऐसी समृद्ध सस्था भी सूर की जीवनी की विश्वसनीय सामग्री हमको दे नही सकती। सूर के साहित्य में ख़ुद अपने मुताल्लिक शायद ही कोई स्पष्ट सकेत मिल सके।

सूर के जन्मस्थान के सम्बन्ध में ब्रज मडल के दो तीन गाव बताए जाते हैं। उन में से किसी गाँव का स्पष्ट निर्धारण बहुत दुश्वार है। हाँ, वल्लभाचार्य के शिष्य होने के बाद यह निश्चित है कि वे मथुरा के निकट चन्द्र सरोवर के करीब बस गये और गुरू के हुक्म के मुताबिक़ यही श्रीनाथ के मन्दिर में कृष्ण भक्ति में लग गये।

सूर को कुछ लोग ब्राह्मण बताते हैं और कुछ उन्हें चन्द्रबरदाई ब्रह्मभट्ट के वशज समझते हैं। बहरहाल इस अनिश्चितता की वजह से उनका ब्राह्मण होना निश्चित नही रहता।

सूर अन्धे थे लेकिन उनके बारे मे बडा अहम सवाल यह है कि क्या वे पैदायशी नाबीना थे? उन के बीना से नाबीना होने का कोई किस्सा न तो किसी दूसरे ने लिखा है न खुद सूर ने अपनी जिन्दगी के इस अहम मोड का उल्लेख अपनी रचनावली में किया है। उनका कविनाम सूर भी उनकी शायरी के प्रारम्भ ही से उनके दृष्टिहीन होने की गवाही दे रहा है। इन तमाम बातो के आधारपर यही अन्दाज़ा लगाया जा सकता है कि वे जन्मान्ध थे। बिल्व मगल की कहानी से उनका कोई सम्बन्ध नही।

सूर के साहित्य मे बहुत सी बाते ऐसी बयान हुई है जिन को आँख से देखे बगैर कविताबद्ध नही किया जा सकता। इस के लिए कहा गया है कि उनकी तीसरी आँख खुल चुकी थी और वे सच्चाई को जाहिरी आँखो से देखे बिना देख सकते थे। इस बात को एक दम रद कर देना मुनासिब नही, मैंने कुछ अन्धो मे आश्चर्यकारक मधावीपन देखा है। एक जन्मजात अन्धा कपड़े को छूकर उसका रग बता देता था।

सूर की कृतियो में नाम तो बहुत सी किताबो का लिया जाता है लेकिन उनमें से तीन प्रमाणित हैं और यही तीनो किताबें मिलती भी है। सूरसागर, सूरसारावली, सूरसाहित्य लहरी। इन तीन किताबो के अलावा आजतक सूर की कोई और कृति किसी ने नही देखी।

सूरसारावली और सूरसाहित्य लहरी अनुमानत सूरसागर के बाद लिखी गई है। इस में सूरसागर की साहित्यिक गरिमा और श्रेणी नज़र नही आती। सूर को अमर बनाने वाला उनका सिर्फ एक ग्रथ सूरसागर है।

सूरसागर के लिए यह मशहूर है कि उस में सवा लाख पद थे। लेकिन यह बयान दुरुस्त नहीं। सूरसागर दो हिस्सों में छपा है और उसमें पदो की तादाद चार पाँच हज़ार से ज़्यादा नहीं है। यह बात बिलकुल स्वीकार योग्य नहीं कि किसी रियासत करौली के वल्लभ सम्प्रदाय में वह सूर सागर महफूज़ है जिसमें सवालाख पद हैं।

अमीर खुसरौ का सन् १३२५ ई० मे इन्तिकाल हुआ। उनके ठीक ५५ साल बाद मैथिली का अमर रोमानी कवि विद्यापति (१३८०–१४४८ ई०) पैदा हुआ जिसने गीत गोविन्द से प्रभावित होकर राधा और कृष्ण के बडे सुन्दर गीत मैथिली मे लिखे। यही से वैष्णवभाव जन-भाषाओं में पहुँचने लगा।[1]

भक्ति को एक सुरचित दर्शन का रूप सबसे पहले दकन के रामानुज ने दिया जिस मे बुद्धमत के निरीश्वरवाद और शकराचार्य के अद्वैत दर्शन से अलग उपास्य उपासक के स्थानो का निर्धारण किया गया। कहा जाता है कि इस परिकल्पना को हिन्दुस्तानी सूफियो ने और पुष्टि दी जिनका मजहब ही दास और स्वामी भाव को दो अलग थलग नाते प्रदान करता है।

रामानुज के चेले रामानन्द काशी आकर बेहद लोकप्रिय हुए। यो तो उनके सैकडो चेले थे जिन में कबीरदास और रयदास बहुत मशहूर है। कबीर एक मुसलमान जुलाहे थे। और रयदास चमार थे। रामानन्द के कुल के वैष्णव मत मे राम और कृष्ण मे कोई फर्क नही था। उन में से किसी की भी भक्ति की जा सकती थी। कबीरदास और रयदास की यही कार्यप्रणाली थी।

वैष्णव मत के महान नायक चैतन्य महाप्रभु (१४८६–१५३४ ई०) बगाल मे पैदा हुए। उन्होने अपनी समाधि सिद्धि और अतर्ज्ञान से वृन्दावन का वह पुण्य क्षेत्र ढूढ निकाला जहाँ आत्मा और परमात्मा का मिलन हमेशा होता रहता है। चैतन्य महाप्रभु का प्रचार मठ यही कायम हुआ जिसके बाद वृन्दावन सारे वैष्णवो का अतिश्रेष्ठ केन्द्र बन गया।

वल्लभाचार्य (१४७८–१५३० ई०) ने वैष्णव सिद्धान्तो को मनोहर दार्शनिक सकल्पना बना दिया। इस तरीके को "पुष्टिमार्ग" भी कहा जाता है जो प्रेम मार्ग है।

वैष्णव मत मे भक्ति राम या कृष्ण की होती है जिसके पाच भाव है —

(१) शान्त भाव — वह भाव जो विरक्त साधको मे होता है,

(२) दासभाव — जब भक्त दास बनकर भक्ति करता है, जैसे हनुमान,

(३) सखाभाव — जब भक्त एक दोस्त बनकर भक्ति करता है, जैसे कृष्ण के सखा गवाले,

(४) वात्सल्यभाव — बाल राम या बाल कृष्ण की भक्ति इसका उदाहरण खुद शिव, दशरथ और वल्लभाचार्य हो सकते हैं,

(५) प्रेमभाव — इस भाव मे बाकी चारो भाव आते है और यह हर भाव से ऊँचे दर्जे का है।

सूरदास वल्लभाचार्य के शिष्य थे। उन का जन्मकाल १५३५ बि/१४७८ ई० या १५४० बि १४८३ ई० बताया जाता है। उनके देहान्त का काल १६२० बि./१५६३ ई० या १६४० बि/ १५८३ ई० बताया गया है। इन में से किसी साल की पुष्टि में कोई ठोस सनद नहीं पेश की गई है। मरते वक्त सूरदास हिन्दुस्तान के सबसे बड़े कवि थे साथ ही वे एक सुसंगठित धर्म वल्लभ सम्प्रदाय के परम पूज्य व्यक्ति थे। उनके मृत्युकाल की दो तिथियां हैं और उनमें बीस साल का

सूरदास

डॉ० सफ़दर आह

सूरदास हिन्दुस्तानी शायरी का वह चमकता हुआ सूरज है जिसकी रौशनी से बड़े बड़े शायरों ने अपने चिराग रोशन किए हैं। कम से कम ब्रज भाषा में सूर के मरतबे का कोई शायर न उनसे पहले पैदा हुआ न उनके बाद आज तक पैदा हो सका है। सूर की शायरी के कुछ विषय तो ऐसे हैं जिन की दिलकशी का जवाब दुनिया के अदब में भी मुश्किल से मिल सकेगा।

सूर की शायरी भक्ति की शायरी है जिसकी बुनियाद श्रीमद्भागवत समझी जाती है। कहते हैं कि व्यास ने बड़े बड़े ग्रंथ लिख डाले लेकिन उनकी आत्मा को शान्ति न मिल सकी। एक दिन व्यास ने देवर्षि नारद से शिकायत की कि मेरे कलम ने धर्म की इतनी सेवा की है फिर भी मैं अशान्त क्यों हूँ? नारद ने जवाब दिया कि अभी तक तुमने ज्ञान के ग्रंथ लिखे हैं, अब एक प्रेम ग्रंथ लिखो, आत्मा को शान्ति मिल जायेगी। इस के बाद व्यास ने प्रेम के महा ग्रंथ श्रीमद्भागवत की रचना की।

श्रीमद्भागवत में विष्णु का कृष्ण के रूप में जन्म लेना, ब्रज में उनका पालन-पोषण और गोपियों से उनकी प्रेम की कहानी बयान हुई है। राधा का इस किताब में कोई ज़िक्र नहीं। इस भावपूर्ण और अनोखे ग्रंथ से प्रभावित हो भक्ति के प्रेम मार्ग पर चलने वाला ज़हन विष्णुधर्म के नाम से वुजूद में आया। उसे सात्वतमत भी कहा जाता था। उसकी इब्तिदाई तफसीलात हमारे पास मौजूद नहीं।

आज से लगभग डेढ़ हज़ार साल पहले छटी सदी ईसवी में वैष्णव मत की दो किताबों का पता चलता है। एक हरिवंश (कृष्ण का नस्बनामा), दूसरी विष्णुपुराण जिसमें विष्णु का कृष्ण की सूरत में जन्म लेने का ज़िक्र आया है।

लगभग बारह सौ साल पहले नवीं सदी ईसवी में एक और किताब भागवत पुराण इस विषय पर मिलती है जिसमें विष्णु का कृष्ण बन कर जन्म लेना ज्यादा तफसील से बयान हुआ है। खास बात इस ग्रंथ में यह है कि इस में कृष्ण का प्रेम एक ग्वालन के साथ भी बताया गया है। राधा का नाम नहीं लिया गया है।

ग्यारहवीं और बारहवीं सदी में कृष्ण का चरित्र बहुत लोकप्रिय हुआ और उनके साथ उनकी ग्वालन प्रेमिका का नाम भी आने लगा। राधा और कृष्ण की इस प्रेम कहानी को बारहवीं सदी के आखिर में संस्कृत कवि जयदेव ने "गीत गोविंद" नाम से उच्च साहित्यिक रूप दिया। गीत गोविन्द आज तक संस्कृत का उमदा रूपक काव्य समझा जाता है।

में यह माहौल पैदा होगा जो हिन्दुस्तानी के लिए बहुत बड़े पैमाने का काम देगा। "हिन्दुस्तानी ज़बान" ने इस से पहले अमीर ख़ुसरो की ७०० वीं वर्षगांठ के मौक़े पर हिन्दुस्तानी (हिन्दी और उर्दू) के इस पहले शायर को श्रद्धांजलि पेश करते हुए एक ख़ास नम्बर निकाला था, जो उर्दू और हिन्दी के हल्क़ों में बहुत पसन्द किया गया था। सूरदास की इस ५०० वीं बरसी के मौक़े पर अब हम इस महाकवि की ख़िदमत में 'हिन्दुस्तानी ज़बान' के ज़रीए अक़ीदत के फूल निछावर करने की यह एक छोटी-सी कोशिश है। इन मज़मूनों में, जो इस नम्बर में शामिल हैं, ज़्यादा-तर हमें हिन्दी में मिले थे। हिन्दी के इन लेखों को मेरे साथी श्री इस्तियाक़ साबिर मलेहवी ने उर्दू रूप दिया है। हिन्दी में सूरदास पर बहुत कुछ लिखा जा चुका है। फिर भी यह लेख सूरदास की ज़ात और फ़न के अलग-अलग पहलुओं पर नए ढंग से रोशनी डालते हैं। उर्दू भाषा में सूरदास को इस बड़े पैमाने पर वाक़िफ़ कराने की यह पहली कोशिश है। मुझे उम्मीद है कि हमारी यह कोशिश उर्दू-हिन्दी हल्क़ों में पसन्द की जाएगी।

उर्दू साहित्य में कुछ को छोडकर जो उर्दू और हिन्दी साहित्य पर यकसां कुदरत रखते हैं, 'हिन्दुस्तानी ज़बान' ने एसे ही फनकारों की सेवाएँ ले कर सूर-साहित्य को दोनों भाषाओ में पेश करने के अपने बुनियादी मक़सद को पूरा करने की हर तरह कोशिश की है। मुझे आशा है कि हमारी यह कोशिश उर्दू अदब के पढने वालो में पसन्द की नज़र से देखी जाएगी, जो पूरे प्रेम के साथ हिन्दी अदब की सुन्दरता और रंगीनी से लुत्फ उठाना चाहते हैं।

इन मज़मूनो को इकटठा करने के सिलसिले में मेरी यह कोशिश रही है कि सूरदास के जीवन और उन के फन के अलग - अलग पहलू पढने वालो के सामने आ जाएँ। सूरदास के जीवन और फ़न को गहरी नज़र से देखने और परखने के बाद वह हमें न सिर्फ एक कवि बल्कि कौम के एक सेवक के रूप में भी दिखाई पडते हैं। ऐसा लगता है कि अपने आसपास के माहौल को देखकर उन का मन कराह उठा था और उन्होने समाज की दुरुस्ती के लिये असर से भरपूर एक नुस्खा अपनी शायरी के ज़रीए पेश किया और वह था श्रीकृष्ण की भक्ति और सेवा– सूरदास का यह कारनामा उन की सूफ़ियाना तबीअत की झलक भी पेश करता है और उस वक्त के बदलते हुए धारे के अनुसार समाज की मुक्ति का रास्ता कृष्ण–भक्ति को बताना भी ठीक कुदरती जान पडता है। जहाँ तक उन की शायरी का सम्बन्ध है, वह अपनी अन्दरूनी सुन्दरता के साथ-साथ बाहरी गुणो से भी सजी हुई है। श्री कृष्ण के लिये उन की श्रद्धा की भावना तो उस ऊँचाई पर पहुँच ही चुकी थी, उन की आवाज़ का जादू भी उन की शायरी का एक खूबसूरत पहलू है। ईश्वर ने उन्हें सुरीली आवाज़ की दौलत से भी नवाज़ा था। अपने गीतो और भजनो को जब वह अपनी सुरीली आवाज़ में गाते थे तो सुनने वालो की आत्मा को सुख और शाँति मिलती थी।

उन की शायरी की ज़बान ब्रज भाषा का सुन्दर नमूना है। ब्रज भाषा की लय और सुर के रस और मिठास के साथ - साथ उस का एक गुण यह भी है कि सूरदास ने फारसी और अरबी के शब्दो को जगह-जगह इस्तेमाल करके ब्रज भाषा के फैलाव और रंगीनी को और बढा दिया है। ज़बान पर उनके उबूर का जीता-जागता एक सुबूत यह है कि फारसी और अरबी के लफ्ज़ ब्रज भाषा की उन की कविता में कही भी अजनबी और अनजाने नही लगते।

'हिन्दुस्तानी' को गाँधीजी की कल्पना के मुताबिक हिन्दी उर्दू को एक दूसरे के करीब आना है ताकि वह आम लोगो की पसन्द पर पूरी उतरे। हिन्दी और उर्दू के मिश्रण के साथ ही, जो हिन्दुस्तानी को बढावा देने में बहुत बड़ी ताकत है, यह भी ज़रूरी है कि हिन्दी और उर्दू की अदबी या साहित्यिक हैसियतो को सामने रखते हुए, हिन्दी को उर्दू और उर्दू को हिन्दी के हल्को या क्षेत्रो में भी परिचित किया जाए। हिन्दी और उर्दू के शायरो और लेखको को एक दूसरे से जानकार कराने

अपनी बात

'हिन्दुस्तानी ज़बान' का यह नम्बर हिन्दी के महाकवि सूरदास की शख़्सीयत और फ़न के बारे में कुछ मज़मून अपने दामन में समेटे हुए आप की सेवा में पेश है। हिन्दी ज़बान में सूरदास के बारे में बहुत कुछ कहा और लिखा जा चुका है। फिर भी उन की शख़्सीयत को देखते हुए ऐसा जान पड़ता है कि अवाम सूरदास का ठीक मरतबा अभी तक नहीं पहचान सके हैं। उन के बारे में बहुत कुछ कहने और लिखने की अभी ज़रूरत बाक़ी है। सूरदास के पारखियों का यह फ़ैसला 'सूर सूर, तुलसी ससि' अपनी जगह अटल और ध्यान देने के काबिल है और यह कि हिन्दी अदब ने शायर की हैसियत से सूरदास को एक ऊँची जगह पर विराजमान कर दिया है। इस बड़े कवि की सेवाओं को श्रद्धांजलि पेश करने के लिये पिछले वर्ष सूरदास की ५०० वीं वर्षगाँठ पूरे देश में मनाई गई और अदब के हर कोने से सूरदास के पैग़ाम को अवाम तक पहुँचाने के लिये बेहतरीन कोशिशें की गईं। इस मौके पर महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर ने भी इस को अपना एक फ़र्ज़ समझते हुए सूरदास के बारे में एक सेमीनार का आयोजन किया और 'हिन्दुस्तानी ज़बान' के ज़रीए अदब के चाहने वालों तक सूरदास के सन्देश को उन तक पहुँचाने का बन्दोबस्त किया। यह नम्बर हमारी इसी कोशिश की एक कड़ी है। इन मज़मूनों में काबिल लिखने वालों ने, जो सूरदास को सचमुच अच्छी तरह जानते और पहचानते हैं, उनके जीवन और उन की शायरी को सामने रखते हुए कलम उठाया है। आप जान लेंगे कि लिखने वालों की इन कोशिशों के ज़रीए सूरदास के बारे में वह सच्चाइयाँ भी सामने आ गई हैं, जिन पर आज तक किसी की नज़रें नहीं पड़ी थीं।

एक बात यहाँ ख़ास तौर पर कहना है कि हिन्दी अदब ने अपने इस बड़े कवि के लिये अपनी ज़िम्मेदारियों को सचमुच पूरी तरह निभाया है। लेकिन फिर भी हिन्दी अदब का अध्ययन (मुतालआ) उस वक़्त तक पूरा नहीं समझा जा सकता जब तक कि उस का रसिया सूरदास के फ़न की बारीकियों और सुन्दरता से पूरी तरह जानकार न हो। आज जब कि वह समय आ गया है कि उर्दू अदब ने भी इस ज़रूरत को महसूस कर लिया है कि हिन्दी के फ़नकारों और लेखकों से ज़्यादा करीब हुआ जाए और उन के ख़यालों और नज़रियों को उर्दू साहित्य के दामन में जगह दे कर उसे और ज़्यादा फैलाया और सुन्दर बनाया जाए। लेकिन इस सिलसिले में यह कमी बुरी तरह महसूस की जाती रही है कि बुनियादी तौर पर उर्दू अदब में सूरदास के बारे में पूरी जानकारी न होने के बराबर है। उर्दू अदब के फ़नकारों की आम तौर पर यह बद-किस्मती रही है कि वह हिन्दी अदब के सुर और लय से पूरी तरह जानकारी नहीं रखते। अलबत्ता यह बात सब के लिये नहीं कही जा सकती।

हिन्दुस्तानी ज़बान

साल : ११] जुलाई – अक्तूबर १९७९ [नम्बर : १ – ४

रजिस्ट्रेशन न आर एन १८८१८/६९

महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, बंबई—२

मकसद :

१ राष्ट्र—भाषा (कौमी ज़बान) हिन्दुस्तानी का प्रचार करना जो सारे हिन्दुस्तान की समाजी, राजनैतिक कारोबारी और ऐसी दूसरी ज़रुरतों के लिए देश भर में काम आ सके और अलग अलग ज़बाना बोलने वाले सूबों में मेल-जोल और बात-चीत की भाषा (ज़बान) बन सके ।

२ हिन्दुस्तानी को देवनागरी और उर्दू दोनों लिखावटों में आम करना ।

३ पुरानी हिन्दी, उर्दू, ब्रज, अवधी, गुजरी, दक्खिनी वगैरा ज़बानों पर रिसर्च करना और हिन्दुस्तान की समाजी और कल्चरल ज़िन्दगी को फैलाने में मदद देना ।

४ हिन्दुस्तानी (हिन्दी और उर्दू) की कलमी (हस्तलिखित) और पुरानी छपी हुई किताबों को फैलाने में मदद देना ।

५ हिन्दुस्तानी की बुनियादी छोटी बडी डिक्शनरियाँ, ग्रामर, रिफरेन्स (हवाला) की किताबें तैयार करना और हिन्दुस्तानी में आसान किताबें छापना ।

सालाना रुपये १२ ०० कीमत २-०० रुपये ०० . विदेश के लिए रु. ५०

एडीटर, प्रिन्टर, पब्लिशर डॉ. अब्दुस्सत्तार दलवीने आतर भारती मुद्रणालय, ४२ ग. द. आंबेकर मार्ग, वडाला, बम्बई—३१ से छपवाकर महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम जी. एम. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई—२ से प्रकाशित किया । मालिक · हिन्दुस्तानी प्रचार—सभा, [illegible] बिल्डिंग नेताजी सुभाष रोड बम्बई—२.

हिन्दुस्तानी ज़बान

हिन्दुस्तानी प्रचार-सभा